胡適文存目次

卷一

卷二

卷三

卷四

胡適文存

寄陳獨秀

獨秀先生足下：

二月三日曾有一書奉寄，附所譯『決鬥』一稿，想已達覽。久未見『青年』，不知尙繼續出版否？今日偶繙閱舊寄之貴報，重讀足下所論文學變遷之說，頗有鄙見，欲就大雅質正之。足下之言曰：『吾國文藝猶在古典主義理想主義時代，今後當趨向寫實主義。』此言是也。然貴報三號登某君長律一首，附有記者按語，推爲『希世之音』。又曰：『子雲相如而後，僅見斯篇；雖工部亦祇有此工力，無此佳麗。……吾國人偉大精神，猶未喪失也歟？於此徵之。』細檢某君此詩，至少凡用古典套語一百事。……中如『溫嶠延犀燼，（此

句若無誤字，則爲不通）「劉招香桂英，」「不堪追素孔，祇是怯黔驘，」（下句更不通。）「義皆攀尾柱，泣爲下蘇坑，」「陳氣豪湖海，鄉談必禪瀛，」在律詩中皆爲下下之句。又如「下催桑海變，西接杞天傾，」上句用典已不當，下句本言高與天接之意，而用杞人憂天墜一典，不但不切，在文法上亦不通也。至于「阮籍曾埋照，長沮亦耦耕，」則更不通矣。夫論語記長沮桀溺同耕故曰「耦耕」。今一人豈可謂之「耦」耶？此種詩在排律中，但可稱下駟。稍讀元白柳劉（禹錫）之長律者，皆將謂貴報案語之爲厚誣工部而過譽某君也。適所以不能已於言者，正以足下論文學已知古典主義之當廢，而獨嘖嘖稱譽此古典主義之詩，竊謂足下難免自相矛盾之誚矣。

適嘗謂凡人用典或用陳套語者，大抵皆因自己無才力，不能自鑄新辭，故用古典套語，轉一灣子，含糊過去，其避難趨易，最可鄙薄！在古大家集中，其最可傳之作，皆其最不用典者也。老杜「北征」何等工力！然全篇不用一典。（其「不聞殷周衰，中自誅褒妲」二語乃比擬非用典也。）其「石壕吏」「羌村」諸詩亦然。韓退之詩亦不用典。白香山「琵琶行」

全篇不用一典。『長恨歌』更長矣，僅用『傾國』『小玉』『雙成』三典而已。律詩之佳者，亦不用典。堂皇莫如『雲移雉尾開宮扇，日映龍鱗識聖顏』。宛轉莫如『豈謂盡煩回紇馬，翻然遠救朔方兵』。纖麗莫如『夢爲遠別啼難喚，書被催成墨未濃』。悲壯莫如『永夜角聲悲自語，中天月色好誰看』！然其好處，豈在用典哉？（又如老杜『聞官軍收河南河北』一首，更可玩味。）總之，以用典見長之詩，決無可傳之價值。雖工亦不值錢，況其不工，但求押韻者乎？

嘗謂今日文學之腐敗極矣：其下焉者，能押韻而已矣。稍進，如南社諸人，夸而無實，濫而不精，浮夸淫瑣，幾無足稱者。（南社中間亦有佳作。此所譏評，就其大概言之耳。）更進，如樊樊山陳伯嚴鄭蘇龕之流，視南社爲高矣，然其詩皆規摹古人，以能神似某人某人爲至高目的，極其所至，亦不過爲文學界添幾件贗鼎耳，文學云乎哉！

綜觀文學墮落之因，蓋可以『文勝質』一語包之。文勝質者，有形式而無精神，貌似而神虧之謂也。欲救此文勝質之弊，當注重言中之意，文中之質，軀殼內之精神。古人曰：

『言之不文，行之不遠。』應之曰：若言之無物，又何用文爲乎？

年來思慮觀察所得，以爲今日欲言文學革命，須從八事入手。八事者何？

一曰，不用典。

二曰，不用陳套語。

三曰，不講對仗。（文當廢駢，詩當廢律。）

四曰，不避俗字俗語。（不嫌以白話作詩詞。）

五曰，須講求文法之結構。

此皆形式上之革命也。

六曰，不作無病之呻吟。

七曰，不摹倣古人，語語須有個我在。

八曰，須言之有物。

此皆精神上之革命也。

此八事略具要領而已。 其詳細節目，非一書所能盡，當俟諸他日再爲足下詳言之。

以上所言，或有過激之處，然心所謂是，不敢不言。 倘蒙揭之貴報，或可供當世人士之討論。 此一問題關係甚大，當有直言不諱之討論，始可定是非。 適以足下洞曉世界文學之趨勢，又有文學改革之宏願，故敢貢其一得之愚。 伏乞恕其狂妄而賜以論斷，則幸甚矣。 匆匆不盡欲言。 卽祝撰安。

胡適白。 民國五年十月。

文學改良芻議

今之談文學改良者衆矣，記者末學不文，何足以言此？ 然年來頗於此事再四研思，輔以友朋辯論，其結果所得，頗不無討論之價値。 因綜括所懷見解，列爲八事，分別言之，以與當世之留意文學改良者一研究之。

吾以爲今日而言文學改良，須從八事入手。 八事者何？

一曰，須言之有物。

二曰，不摹倣古人。

三曰，須講求文法。

四曰，不作無病之呻吟。

五曰，務去爛調套語。

六曰，不用典。

七曰，不講對仗。

八曰，不避俗字俗語。

一曰須言之有物。

吾國近世文學之大病，在於言之無物。今人徒知『言之無文，行之不遠』；而不知言之無物，又何用文為乎？吾所謂『物，』非古人所謂『文以載道』之說也。吾所謂『物，』約有二事：

（一）情感。詩序曰：『情動於中而形諸言。言之不足，故嗟歎之。嗟歎之不足，故詠歌之。詠歌之不足，不知手之舞之，足之蹈之也。』此吾所謂情感也。情感者，文學之靈魂。文學而無情感，如人之無魂，木偶而已，行屍走肉而已。（今人所謂『美感』者，亦情感之一也。）

（二）思想。吾所謂『思想，』蓋兼見地，識力，理想，三者而言之。思想不必

皆賴文學而傳，而文學以有思想而益貴；思想亦以有文學的價值而益貴也：此莊周之文，淵明老杜之詩，稼軒之詞，施耐菴之小說，所以敻絕千古也。思想之在文學，猶腦筋之在人身。人不能思想，則雖面目姣好，雖能笑啼感覺，亦何足取哉？文學亦猶是耳。

文學無此二物，便如無靈魂無腦筋之美人，雖有穠麗富厚之外觀，抑亦末矣。近世文人沾沾於聲調字句之間，既無高遠之思想，又無真摯之情感，文學之衰微，此其大因矣。此文勝之害，所謂言之無物者是也。欲救此弊，宜以質救之。質者何？情與思二者而已。

二曰不摹倣古人。

文學者，隨時代而變遷者也。一時代有一時代之文學：周秦有周秦之文學，漢魏有漢魏之文學，唐宋元明有唐宋元明之文學。此非吾一人之私言，乃文明進化之公理也。卽以文論，有尚書之文，有先秦諸子之文，有司馬遷班固之文，有韓柳歐蘇之文，有語錄之文，有施耐菴曹雪芹之文：此文之進化也。試更以韻文言之：擊壤之歌，五子之歌，一時期也；三百

鑄之詩，一時期也；屈原荀卿之騷賦，又一時期也；蘇李以下，至於魏晉，又一時期也；江左之詩流爲排比，至唐而律詩大成，此又一時期也；老杜香山之『寫實』體諸詩，（如杜之石壕吏，羌村，白之新樂府）又一時期也；詩至唐而極盛，自此以後，詞曲代興，唐五代及宋初之小令，此詞之一時代也；蘇柳（永）辛姜之詞，又一時代也；至於元之雜劇傳奇，則又一時代矣：凡此諸時代，各因時勢風會而變，各有其特長，吾輩以歷史進化之眼光觀之，決不可謂古人之文學皆勝於今人也。左氏史公之文奇矣，然施耐庵之水滸傳視左傳史記，何多讓焉？三都兩京之賦富矣，然以視唐詩宋詞，則糟粕耳。此可見文學因時進化，不能自止。唐人不當作商周之詩，宋人不當作相如子雲之賦，——即令作之，亦必不工。逆天背時，違進化之跡，故不能工也。

既明文學進化之理，然後可言吾所謂『不摹倣古人』之說。今日之中國，當造今日之文學，不必摹倣唐宋，亦不必摹倣周秦也。前見『國會開幕詞』，有云：『於鑠國會，遵晦時休』。此在今日而欲爲三代以上之文之一證也。更觀今之『文學大家』，文學下規

姚曾，上師韓歐；更上則取法秦漢魏晉，以爲六朝以下無文學可言，此皆百步與五十步之別而已，而皆爲文學下乘。 即令神似古人，亦不過爲博物院中添幾許『逼眞贗鼎』而已，文學云乎哉！ 昨見陳伯嚴先生一詩云：

濤園鈔杜句，半歲禿千毫。 所得都成淚，相過問奏刀。 萬靈噤不下，此老仰彌高。 胸腹回滋味，徐看薄命騷。

此大足代表今日『第一流詩人』摹倣古人之心理也。 其病根所在，在於以『半歲禿千毫』之工夫作古人的鈔胥奴婢，故有『此老仰彌高』之歎。 若能洒脫此種奴性，不作古人的詩，而惟作我自己的詩，則決不致如此失敗矣。

吾每謂今日之文學，其足與世界『第一流』文學比較而無愧色者，獨有白話小說（我佛山人，南亭亭長，洪都百鍊生，三人而已。）一項。 此無他故，以此種小說皆不事摹倣古人，（三人皆得力於儒林外史，水滸，石頭記。然非摹倣之作也。） 而惟實寫今日社會之情狀，故能成眞正文學。 其他學這個，學那個之詩古文家，皆無文學之價值也。 今之有志文學者，宜知所

從事矣。

三曰須講文法

今之作文作詩者，每不講求文法之結構。其例至繁，不便舉之，尤以作駢文律詩者爲尤甚。夫不講文法，是謂「不通。」此理至明，無待詳論。

四曰不作無病之呻吟

此殊未易言也。今之少年往往作悲觀，其取別號則曰「寒灰，」「無生，」「死灰；」其作爲詩文，則對落日而思暮年，對秋風而思零落，春來則惟恐其速去，花發又惟懼其早謝：此亡國之哀音也。老年人爲之猶不可，況少年乎？其流弊所至，遂養成一種暮氣，不思奮發有爲，服勞報國，但知發牢騷之音，感喟之文；作者將以促其壽年，讀者將亦短其志氣：此吾所謂無病之呻吟也。國之多患，吾豈不知之？然病國危時，豈痛哭流涕所能收效乎？吾惟願今之文學家作費舒特（Fichte），作瑪志尼（Mazzini），而不願其爲賈生，王粲，屈原，謝皋羽也。其不能爲賈生，王粲，屈原，謝皋羽，而徒爲婦人醇酒喪氣失意之詩文者，尤卑卑不

足道矣！

五曰務去爛調套語。

今之學者，胸中記得幾個文學的套語，便稱詩人。其所爲詩文處處是陳言爛調，「蹉跎，」「身世，」「寥落，」「飄零，」「蟲沙，」「寒窗，」「斜陽，」「芳草，」「春閨，」「愁魂，」「歸夢，」「鵑啼，」「孤影，」「雁字，」「玉樓，」「錦字，」「殘更，」……之類，纍纍不絕，最可憎厭。其流弊所至，遂令國中生出許多似是而非，貌似而實非之詩文。今試舉吾友胡先驌先生一詞以證之：

「熒熒夜燈如豆，映幢幢孤影，凌亂無據。翡翠衾寒，鴛鴦瓦冷，禁得秋宵幾度？么絃漫語，早丁字簾前，繁霜飛舞。裊裊餘音，片時猶繞柱。」

此詞驟觀之，覺字字句句皆詞也，其實僅一大堆陳套語耳。「翡翠衾，」「鴛鴦瓦，」用之白香山長恨歌則可，以其所言乃帝王之衾之瓦也。「丁字簾，」「么絃，」皆套語也此詞在美國所作，其夜燈決不「熒熒如豆，」其居室尤無「柱」可繞也。至於「繁霜飛

舞，』則更不成話矣。誰曾見繁霜之『飛舞』耶？

吾所謂務去爛調套語者，別無他法，惟在人人以其耳目所親見親聞所親身閱歷之事物，一一自己鑄詞以形容描寫之；但求其不失眞，但求能達其狀物寫意之目的，即是工夫。其用爛調套語者，皆懶惰不肯自己鑄詞狀物者也。

六曰不用典。

吾所主張八事之中，惟此一條最受朋友攻擊，蓋以此條最易誤會也。吾友江亢虎君來書曰：

『所謂典者，亦有廣狹二義。餖飣獺祭，古人早懸爲厲禁；若並成語故事而屏之，則非惟文字之品格全失，即文字之作用亦亡。……文字最妙之意味，在用字簡而涵義多。此斷非用典不爲功。不用典不特不可作詩，並不可寫信，且不可演說。來函滿紙「舊雨，」「虛懷，」「治頭治腳，」「舍本逐末，」「洪水猛獸，」「發聾振聵，」「負弩先驅，」「心悅誠服，」「詞壇，」「退避三舍，」

「滔天」「利器，」「鐵證，」……皆典也。 試盡抉而去之，代以俚語俚字，將成何說話？ 其用字之繁簡，猶其細焉。 恐一易他詞，雖加倍蓰而涵義仍終不能如是恰到好處，奈何？……』

此論甚中肯要。 今依江君之言，分典爲廣狹二義，分論之如下：

(一)廣義之典非吾所謂典也。 廣義之典約有五種：

(甲)古人所設譬喻，其取譬之事物含有普通意義，不以時代而失其效用者，今人亦可用之。 如古人言『以子之矛，攻子之盾，』今人雖不讀書者，亦知用『自相矛盾』之喻，然不可謂爲用典也。 上文所舉例中之『治頭治脚，』『洪水猛獸，』『發聾振聵，』……皆此類也。 蓋設譬取喻，貴能切當；若能切當，固無古今之別也。 若『負弩先驅，』『退避三舍』之類，在今日已非通行之事物，在文人相與之間，或可用之，然終以不用爲上。 如言『退避，』千里亦可，百里亦可，不必定用『三舍』之典也。

(乙)成語　成語者合字成辭，別爲意義。其習見之句，通行已久，不妨用之。然今日若能另鑄『成語，』亦無不可也。『利器，』『虛懷，』『舍本逐末，』……皆屬此類。此非『典』也，乃日用之字耳。

(丙)引史事　引史事與今所論議之事相比較，不可謂爲用典也。如老杜詩云，『未聞殷周衰，中自誅褒妲，』此非用典也。近人詩云，『所以曹孟德，猶以漢相終，』此亦非用典也。

(丁)引古人作比　此亦非用典也。杜詩云，『清新庾開府，俊逸鮑參軍，』此乃以古人比今人，非用典也。又云，『伯仲之間見伊呂，指揮若定失蕭曹，』此亦非用典也。

(戊)引古人之語　此亦非用典也。吾嘗有句云，『我聞古人言，艱難惟一死。』又云，『嘗試成功自古無，放翁此語未必是。』此乃引語，非用典也。

以上五種爲廣義之典，其實非吾所謂典也。 若此者可用可不用。

（二）狹義之典，吾所主張不用者也。 吾所謂用『典』者，謂文人詞客不能自己鑄詞造句以寫眼前之景，胸中之意，故借用或不全切，或全不切之故事陳言以代之，以圖含混過去：是謂『用典』。 上所述廣義之典，除戊條外，皆爲取譬比方之辭。 但以彼喻此，而非以彼代此也。 狹義之用典，則全爲以典代言，自己不能直言之，故用典以言之耳。 此吾所謂用典與非用典之別也。 狹義之典亦有工拙之別，其工者偶一用之，未爲不可，其拙者則當痛絕之。

（子）用典之工者 此江君所謂用字簡而涵義多者也。 客中無書不能多舉其例，但雜舉一二，以實吾言：

（1）東坡所藏『仇池石』，王晉卿以詩借觀，意在於奪。 東坡不敢不借，先以詩寄之，有句云，『欲留嗟趙弱，寧許負秦曲。 傳觀愼勿許，間道歸應速。』 此用藺相如返璧之典，何其工切也！

(2)東坡又有『章質夫送酒六壺書至而酒不達。』詩云，『豈意青州六從事化爲烏有一先生。』 此雖工已近於纖巧矣。

(3)吾十年前嘗有讀十字軍英雄記一詩云『豈有酖人羊叔子？焉知微服趙主父？ 十字軍眞兒戲耳，獨此兩人可千古。』 以兩典包盡全書，當時頗沾沾自喜，其實此種詩儘可不作也。

(4)江亢虎代華僑誄陳英士文有『未懸太白，先壞長城。 世無鉏麑，乃戕趙卿』四句，余極喜之。 所用趙宣子一典甚工切也。

(5)王國維詠史詩有『虎狼在堂室，徙戎復何補？ 神州遂陸沉，百年委榛莽。 寄語桓元子，莫罪王夷甫。』 此亦可謂使事之工者矣。

上述諸例，皆以典代言，其妙處終在不失設譬比方之原意；惟爲文體所限，故譬喻變而爲稱代耳。 用典之弊，在於使人失其所欲譬喻之原意。 若反客爲主，使讀者迷於使事用典之繁，而轉忘其所爲設譬之事物，則爲拙矣。 古人雖作百韻長詩，其所用典不出一二事

而已，（「北征」與白香山「悟眞寺詩」皆不用一典。）今人作長律則非典不能下筆矣。嘗見一詩八十四韻，而用典至百餘事，宜其不能工也。

（丑）用典之拙者　用典之拙者，大抵皆懶惰之人，不知造詞，故以此爲躲懶藏拙之計。惟其不能造詞，故亦不能用典也。總計拙典亦有數類：

（1）比例泛而不切，可作幾種解釋，無確定之根據。今取王漁洋秋柳一章證之：

娟娟涼露欲爲霜，萬縷千條拂玉塘。浦裏靑荷中婦鏡，江干黃竹女兒箱。空憐板渚隋堤水，不見瑯琊大道王。若過洛陽風景地，含情重問永豐坊。

此詩中所用諸典無不可作幾樣說法者。

（2）僻典使人不解。夫文學所以達意抒情也。若必求人人能讀五車之書，然後能通其文，則此種文可不作矣。

(3)剜削古典成語，不合文法。「指兄弟以孔懷，稱在位以曾是，」（章太炎語）是其例也。今人言「爲人作嫁」亦不通。

(4)用典而失其原意。如某君寫山高與天接之狀，而曰「西接杞天傾」是也。

(5)古事之實有所指，不可移用者，今往往亂用作普通事實。如古人灞橋折柳，以送行者，本是一種特別土風。陽關渭城亦皆實有所指。今之懶人不能狀別離之情，於是雖身在滇越，亦言灞橋；雖不解陽關渭城爲何物，亦皆言「陽關三疊」「渭城離歌」。又如張翰因秋風起而思故鄉之蓴羹鱸膾，今則雖非吳人，不知蓴鱸爲何味者，亦皆自稱有「蓴鱸之思」。此則不僅懶不可救，直是自欺欺人耳！

凡此種種，皆文人之下下工夫，一受其毒，便不可救。此吾所以有「不用典」之說也。

七曰不講對仗。

排偶乃人類言語之一種特性，故雖古代文字，如老子孔子之文，亦間有駢句。如『道可道，非常道；名可名，非常名。無名天地之始，有名萬物之母。故常無，欲以觀其妙；常有，欲以觀其徼。』此三排句也。『食無求飽，居無求安。』『貧而無諂，富而無驕。』『爾愛其羊，我愛其禮。』——此皆排句也。然此皆近於語言之自然，而無牽强刻削之迹；尤未有定其字之多寡，聲之平仄，詞之虛實者也。至於後世文學末流，言之無物，乃以文勝；文勝之極，而駢文律詩興焉，而長律興焉。駢文律詩之中非無佳作，然佳作終鮮。所以然者何？豈不以其束縛人之自由過甚之故耶？（長律之中，上下古今，無一首佳作可言也。）今日而言文學改良，當『先立乎其大者』，不當枉廢有用之精力於微細纖巧之末：此吾所以有廢駢廢律之說也。即不能廢此兩者，亦但當視為文學末技而已，非講求之急務也。

今人猶有鄙夷白話小說為文學小道者，不知施耐菴，曹雪芹，吳趼人，皆文學正宗，而駢文，律詩乃真小道耳。吾知必有聞此言而卻走者矣。

八曰不避俗語俗字

吾惟以施耐菴曹雪芹吳趼人爲文學正宗，故有『不避俗字俗語』之論也。（參看上文第二條下） 蓋吾國言文之背馳久矣。 自佛書之輸入，譯者以文言不足以達意，故以淺近之文譯之，其體已近白話。 其後佛氏講義語錄尤多用白話爲之者，是爲語錄體之原始。 及宋人講學以白話爲語錄，此體遂成講學正體。（明人因之。） 當是時，白話已久入韻文，觀唐宋人白話之詩詞可見也。 及至元時，中國北部已在異族之下，三百餘年矣。（遼金元） 此三百年中，中國乃發生一種通俗行遠之文學。 文則有水滸，西遊，三國……之類，戲曲則尤不可勝計。（關漢卿諸人，人各著劇數十種之多。吾國文人著作之富，未有過於此時者也。）以今世眼光觀之，則中國文學當以元代爲最盛；可傳世不朽之作，當以元代爲最多：此可無疑也。 當是時，中國之文學最近言文合一，白話幾成文學的語言矣。 使此趨勢不受阻遏，則中國幾有一『活文學出現』，而但丁路得之偉業，（歐洲中古時，各國皆有俚語，而以拉丁文爲文言，凡著作書籍皆用之，如吾國之以文言著書也。其後意大利有但丁（Dante）諸文豪，始以其國俚語著

伊。諸國踵興，國語亦代起。路得（Luther）創新教始以德文譯「舊約」「新約」，遂開德文學之先。英法諸國亦復如是。今世通用之英文「新舊約」乃一六一一年譯本，距今才三百年耳。故今日歐洲諸國之文學，在當日皆為俚語。迨諸文豪興，始以「活文學」代拉丁之死文學；有活文學而後有言文合一之國語也。）幾發生於神州。不意此趨勢驟為明代所阻，政府既以八股取士，而當時文人如何李七子之徒，又爭以復古為高，於是此千年難遇言文合一之機會，遂中道夭折矣。然以今世歷史進化的眼光觀之，則白話文學之為中國文學之正宗，又為將來文學必用之利器，可斷言也。（此「斷言」乃自作者言之，贊成此說者今日未必甚多也。）以此之故，吾主張今日作文作詩，宜採用俗語俗字。與其用三千年前之死字，（如『於鑠國會，遵晦時休』之類）不如用二十世紀之活字；與其作不能行遠不能普及之秦漢六朝文字，不如作家喻戶曉之水滸西遊文字也。

結論

上述八事，乃吾年來研思此一大問題之結果。遠在異國，既無讀書之暇晷，又不得就國中先生長者質疑問難，其所主張容有矯枉過正之處。然此八事皆文學上根本問題，一

一有研究之價值。故草成此論，以為海內外留心此問題者作一草案。謂之芻議，猶云未定草也。伏惟國人同志有以匡糾是正之。

民國六年，一月。

附錄一　文學革命論　陳獨秀

今日莊嚴燦爛之歐洲，何自而來乎？曰，革命之賜也。歐語所謂革命者，為革故更新之義，與中土所謂朝代鼎革，絕不相類；故自文藝復興以來，政治界有革命，宗教界亦有革命，倫理道德亦有革命，文學藝術，亦莫不有革命，莫不因革命而新興而進化。近代歐洲文明史，宜可謂之革命史。故曰，今日莊嚴燦爛之歐洲，乃革命之賜也。

吾苟偷庸懦之國民，畏革命如蛇蠍，故政治界雖經三次革命，而黑暗未嘗稍減。其原因之小部分，則為三次革命，皆虎頭蛇尾，未能充分以鮮血洗淨舊汙。其大部分，則為盤踞吾人精神界根深底固之倫理，道德，文學，藝術諸端，莫不黑幕層張，垢汙深積，并此虎頭蛇尾之革命而未有焉。此單獨政治革命所以於吾之社會，不生若何變化，不收若何效果也。推

其總因乃在吾人疾視革命，不知其為開發文明之利器故。

孔教問題，方喧呶於國中，此倫理道德革命之先聲也。　文學革命之氣運，醞釀已非一日，其首舉義旗之急先鋒，則為吾友胡適。　余甘冒全國學究之敵，高張『文學革命軍』大旗，以為吾友之聲援。　旗上大書特書吾革命軍三大主義：曰，推倒彫琢的阿諛的貴族文學，建設平易的抒情的國民文學；曰，推倒陳腐的鋪張的古典文學，建設新鮮的立誠的寫實文學；曰，推倒迂晦的艱澀的山林文學，建設明瞭的通俗的社會文學。

國風多里巷猥辭，楚辭盛用土語方物，非不斐然可觀。　承其流者兩漢賦家，頌聲大作，彫琢阿諛，詞多而意寡，此貴族之文古典之文之始作俑也。　魏晉以下之五言，抒情寫事，一變前代板滯堆砌之風，在當時可謂為文學一大革命，即文學一大進化；然希託高古，言簡意晦，社會現象非所取材，是猶貴族之風，未足以語通俗的國民文學也。　齊梁以來，風尚對偶，演至有唐，遂成律體。　無韻之文，亦尚對偶。　尚書周易以來，即是如此。　古人行文，不但風尚對偶，且多韻語，故駢文家頗主張駢體為中國文章正宗之說。（亡友王无生即主張此說之一人。）不知古書傳鈔

不易，駢與對偶，以利傳誦而已。後之作者，烏可泥此？

東晉而後，即細事陳啓，亦尙駢儷。演至有唐，遂成駢體。詩之有律，文之有駢，皆發源於南北朝，大成於唐代。更進而爲排律，爲四六。此等雕琢的阿諛的鋪張的空泛的貴族古典文學，極其長技，不過如塗脂抹粉之泥塑美人，以視八股試帖之價値，未必能高幾何，可謂爲文學之末運矣！韓柳崛起，一洗前人纖巧堆朵之習，風會所趨，乃南北朝貴族古典文學，變而爲宋元國民通俗文學之過渡時代。韓，柳，元，白，應運而出，爲之中樞。俗論謂昌黎文章起八代之衰，雖非確論，然變八代之法，開宋元之先，自是文界豪傑之士。吾人今日所不滿於昌黎者二事：

一曰，文猶師古。雖非典文，然不脫貴族氣派，尋其內容，遠不若唐代諸小說家之豐富，其結果乃造成一新貴族文學。

二曰，誤於『文以載道』之謬見。文學本非爲載道而設，而自昌黎以訖曾國藩所謂載道之文，不過鈔襲孔孟以來極膚淺極空泛之門面語而已。余嘗謂

唐宋八家文之所謂『文以載道，』直與八股家之所謂『代聖賢立言，』同一鼻孔出氣。

以此二事推之，昌黎之變古乃時代使然，於文學史上，其自身并無十分特色可觀也。元明劇本，明清小說乃近代文學之粲然可觀者。惜爲妖魔所厄，未及出胎，竟爾流產，以至今日中國之文學萎瑣陳腐，遠不能與歐美比肩。此妖魔爲何？即明之前後七子及八家文派之歸方劉姚是也。此十八妖魔輩尊古蔑今，咬文嚼字，稱霸文壇，反使蓋代文豪若馬東籬，若施耐菴，若曹雪芹諸人之姓名幾不爲國人所識。若夫七子之詩，刻意模古，直謂之抄襲可也。歸方劉姚之文，或希榮譽墓，或無病而呻，滿紙之乎者也矣焉哉。每有長篇大作，搖頭擺尾，說來說去，不知道說些甚麼。此等文學作者既非創造才，胸中又無物，其伎倆惟在倣古欺人，直無一字有存在之價值。雖著作等身，與其時之社會文明進化無絲毫關係。

今日吾國文學，悉承前代之敝，所謂『桐城派』者，八家與八股之混合體也；所謂駢體文者，思綺堂與隨園之四六也；所謂『西江派』者，山谷之偶像也。求夫目無古人，赤裸裸

的抒情寫世，所謂代表時代之文豪者，不獨全國無其人，而且舉世無此想。　文學之文，既不足觀；應用之文，益復怪誕。　碑銘墓誌，極量稱揚，讀者決不見信，作者必照例爲之。　尋常啓事，首尾恆有種種諛詞。　居喪者卽華居美食，而哀啓必欺人曰『苫塊昏迷。』　贈醫生以匾額，不曰『術邁岐黃，』卽曰『著手成春。』　窮鄉僻壤極小之豆腐店，其春聯恆作『生意興隆通四海，財源茂盛達三江』：此等國民應用之文學之醜陋，皆阿諛的虛僞的鋪張的貴族古典文學階之厲耳。

際茲文學革新之時代，凡屬貴族文學，古典文學，山林文學，均在排斥之列。　以何理由而排斥此三種文學耶？　曰，貴族文學藻飾依他，失獨立自尊之氣象也；古典文學，鋪張堆砌失抒情寫實之旨也；山林文學深晦艱澀，自以爲名山著述，於其羣之大多數無所裨益也。其形體則陳陳相因，有肉無骨，有形無神，乃裝飾品而非實用品；其內容則目光不越帝王權貴，神仙鬼怪，及其個人之窮通利達。　所謂宇宙，所謂人生，所謂社會，舉非其構思所及，此三種文學公同之缺點也。　此種文學，蓋與吾阿諛誇張虛僞迂闊之國民性，互爲因果。　今欲革

新政治，勢不得不革新盤踞於運用此政治者精神界之文學。 使吾人不張目以觀世界社會文學之趨勢及時代之精神，日夜埋頭故紙堆中，所目注心營者，不越帝王，權貴，鬼怪，神仙與夫個人之窮通利達，以此而求革新文學革新政治，是縛手足而敵孟賁也。

歐洲文化，受賜於政治科學者固多，受賜於文學者亦不少。 予愛盧梭巴士特之法蘭西，予尤愛虞哥左喇之法蘭西；予愛康德赫克爾之德意志，予尤愛桂特郝卜特曼之德意志；予愛培根達爾文之英吉利，予尤愛狄鏗士王爾德之英吉利。 吾國文學界豪傑之士，有自負為中國之虞哥，左喇，桂特，郝卜特曼，狄鏗士，王爾德者乎？ 有不顧迂儒之毀譽，明目張膽以與十八妖魔宣戰者乎？ 予願拖四十二生的大砲，為之前驅！

附錄二 寄陳獨秀

獨秀先生鑒：

胡適之先生之文學改良芻議，其陳義之精美，前已為公言之矣。 弟豈有私見數端，願

與公商榷之。 倘得藉雜誌餘幅以就教於胡先生，尤所私幸。

（1）胡先生『不用典』之論最精，實足祛千年來腐臭文學之積弊。 弟嘗謂齊梁以前之文學如詩經，楚辭，及漢魏之歌，詩，樂府等，從無用典者。（古代文學，白描體外，只有比興。比興之體，當與胡先生所謂『廣義之典』為同類；與後世以表象之語直代實事者迥異。）短如公無渡河，長如焦仲卿妻，皆純為白描，不用一典，而作詩者之情感，詩中人之狀況，皆如一一活現于紙上。 焦仲卿妻詩尤與白話之體無殊，至今已越千七百年，讀之，猶如作詩之人與我面談。 此等優美文學，豈後世用典者所能夢見！（後世如杜甫白居易之寫實詩，亦皆具此優美。） 自後世文人無鑄造新詞之材力，乃競趨于用典，以欺世人；不學者從而震驚之，以為博而稱譽；于是習非成是，一若文不用典，即為儉學之徵。 此實文學腐敗之一大原因。 胡先生辭而闢之，誠知本矣。 惟于『狹義之典，』胡先生雖然主張不用，顧又謂『工者偶一用之，未為不可，』則似猶未免依違于俗論。 弟以為凡用典者，無論工拙，皆為行文之疵病。 即如胡先生所舉五事，(1)(3)(5)雖曰工切，亦是無謂；胡先生自評謂『其實此

種詩儘可不作，』最爲直截痛快之論。 若(2)所舉之蘇詩，胡先生已有『近於纖巧』之論。弟以爲蘇軾此種詞句，在不知文學之『斗方名士』讀之必讚爲『詞令妙品，』其實索然無味，祇覺可厭，直是用典之拙者耳。 (4)所舉江亢虎之誄文，胡先生稱其『用趙宣子一典甚工切，』弟實不知其佳處。 至如『未懸太白』一語，正犯胡先生所云用典之拙者之第五條：胡先生知『灞橋』『陽關』『渭城』『蓴鱸』爲『古事之實有所指，不可移用，』則宜知護國軍本無所謂『太白旗，』彼時縱然殺了袁世凱，當不能沿用『梟首示衆』之舊例；如是則『懸太白』三字，無一合于事實，非用典之拙者而何？ 故弟意胡先生所謂典之工者，亦未爲可用也。

(三)文學之文用典，已爲下乘。 若普通應用之文，尤須老老實實講話，務期老嫗能解；如有妄用典故以表象語代事實者，尤爲惡劣。 章太炎師嘗謂公牘中用『水落石出』『剜肉補瘡』諸詞爲不雅。 亡友胡仰曾先生謂曾見某處告誡軍人之文，有曰，『此偶合之烏，難保無害羣之馬；……以有限之血汗，養無數之飛蝗，』此實不通已極。 滿清及洪憲時代

司法不獨立，州縣長官遇有婚姻訟事，往往喜用濫惡之四六爲判詞，旣以自炫其淹博，又藉以肆其輕薄之口吻，此雖官吏心術之罪惡，亦由此等濫惡之四六有以助之也。弟以爲西漢以前之文學，最爲樸實眞摯。始壞於東漢，以其浮詞多而眞意少也。繁靡於齊梁，以其漸多用典也。唐宋四六，除用典外，別無他事，實爲文學中之最下劣者。至于近世，燕山外史，聊齋志異，淞隱漫錄諸書，直可謂全篇不通。戲曲，小說爲近代文學之佳者；小說因多用白話之故，用典之病尙少；（白話中罕有用典者。胡先生主張采用白話，不特以今人操今語，於理爲順，卽爲驅除用典計，亦以用白話爲宜。弟于胡先生采用白話之論，固絕對的贊同也。）傳奇諸作，卽不能免用典之弊，元曲中喜用四書文句，亦爲拉雜可厭。弟爲此論，非榮古賤今；弟對於古今文體造句之變遷，決不以爲古勝於今，亦與胡先生所謂「有尙書之文，有先秦諸子之文，有司馬遷班固之文，有韓柳歐蘇之文，有語錄之文，有施耐庵曹雪芹之文，此文之進化」同意，惟對于用典一層，認爲確是後人劣於前人之處，事實昭彰，不能爲諱也。

（3）用典以外尚有一事，其弊與用典相似，亦爲行文所當戒絕者，則人之稱謂是也。人之有名，不過一種記號。夏殷以前，人止一名，與今之西人相同。自周世尚文，于是有『幼名，冠字，五十以伯仲，死諡』種種繁稱，已大可厭矣。六朝重門第，爭標郡望。唐宋以後，『峯，泉，溪，橋，樓，亭，軒，館』別號日繁，於是一人之記號多乃至數十，每有衆所共知之人，一易其名稱，竟茫然不識爲誰氏者，弟每翻宋元學案目錄，便覺頭腦疼痛，即以此故；而自來文人，對於此等稱謂，尤喜避去習見，改用隱僻，甚或删削本名，或別創新稱。近時流行，更可駭怪。如『湘鄉，』『合肥，』『南海，』『新會，』『項城，』『黃陂，』等等，專以地名名人，一若其地往古來今，即此一人可爲代表者然，非特使不知者無從臆想，即揆諸情理，豈得謂平！故弟意今後作文，凡稱人，悉用其姓名，不可再以郡望別號地名等等相攝代。（又，官名地名須從當時名稱，此前世文人所已言者，雖桐城派諸公，亦知此理。然昔人所論，但謂金石文學及歷史傳記之體宜然；鄙意文學之文，亦當守此格律。又文中所用事物名稱，道古時事，自當從古稱；若道現代事，必當從今稱。故如古稱『冠，履，袷，裳，籩，豆，尊，鼎，』僅可用於道

；古若道今事，必當改用『帽，鞋，領，袴，盌，盆，壺，鍋』諸名，斷不宜效法『不敢題糕』之迂謬見解。）

（4）一文之中，有駢有散，悉由自然。凡作一文，欲其句句相對與欲其句句不相對者，皆妄也。桐城派人鄙夷六朝駢偶，謂韓愈作散文為古文之正宗。然觀愈之原道一篇，起首『仁』『義』二句，與『道』『德』二句相對；下文云，『仁與義為定名，道與德為虛位；』又云『故道有君子小人，而德有凶有吉：』皆駢偶之句也。阮元以孔子作文言為駢文之祖，因謂文必駢儷。（吾友劉申叔先生卽篤信此說，行文必取駢儷。嘗見其所撰經解，乃似墓誌。又劉先生之文，專務改去常用之字，以同訓詁之隱僻字代之，大有『夜夢不祥，開門大吉』改為『宵寐匪禎，闢札洪庥』之風，此又與用僻典同病。）則當詰之曰，然則春秋一萬八千字之經文，亦孔子所作，何緣不作駢儷？豈文才既竭，有所謝短乎？弟以為今後之文學，律詩可廢，以其中四句必須對偶，且須調平仄也。若駢散之事，當一任其自然；如胡先生所謂『近於語言之自然而無牽強刻削之迹』者，此等駢句，自在當用之列。

（5）胡先生所云『須講文法，』此不但今人多不講求，即古書中亦多此病。 如樂毅報燕惠王書中『薊丘之植，植於汶篁』二語，意謂齊國汶上之篁，今植於燕之薊丘也。 江淹恨賦，『孤臣危涕，孽子墜心，』實『危心墜涕』也。 杜詩，『香稻啄餘鸚鵡粒，碧梧棲老鳳皇枝，』『香稻』與『鸚鵡，』『碧梧』與『鳳皇，』皆主賓倒置。 此皆古人不通之句也。 史記裴駰集解序索隱有句曰，『正是冀望聖賢勝於「飽食終日，無所用心」愈於論語「不有博奕者乎」之人耳，』凡見此句者，殆無不失笑。 然如此生吞活剝之引用成語，在文學文中亦殊不少；宋四六中，尤不勝枚舉。

（6）前此之小說與戲劇在文學上之價值，竊謂當以胡先生所舉『情感』與『思想』兩事來判斷。 其無『高尚思想』與『眞摯情感』者，便無價值之可言。 舊小說中十分之九，非誨淫誨盜之作，（誨淫之作，從略不舉。 誨盜之作，如七俠五義之類是。 紅樓夢斷非誨淫，實是寫驕侈家庭，澆漓薄俗，腐敗官僚，紈袴公子耳。 水滸尤非誨盜之作，其全書主腦所在，不外『官逼民反』一義，施耐菴實有社會黨人之思想也。）即神怪不經之談；

（如西遊記，封神傳之類。）否則以迂謬之見解，造前代之野史；（如三國演義，說岳之類。）最下者，所謂『小姐後花園贈衣物，』『落難公子中狀元』之類，千篇一律，不勝縷指。　故小說誠為文學正宗，而前此小說之作品，其有價值者乃極少。（前此文人，最喜描寫男女情愛。然彼等非有寫實派文學之眼光，不過以穢褻之文筆，表示其肉麻之風流而已，故並無絲毫價值之可言。）　弟以為舊小說之有價值者，不過施耐菴之水滸，曹雪芹之紅樓夢，吳敬梓之儒林外史，李伯元之官場現形記，吳趼人之二十年目睹之怪現狀，曾孟樸之孽海花，六書耳。　曼殊上人思想高潔，所為小說，足為新文學之始基乎。　此外作者，皆所謂公等碌碌，無足置齒者矣　劉鐵雲之老殘遊記，胡先生亦頗推許；吾則以為其書中惟寫毓賢殘民以逞一段為佳，其他所論，大抵皆老新黨頭腦不甚清晰之見解，黃龍子論『北拳南革』一段，信口胡柴，尤足令人忍俊不禁。　至於戲劇，南北曲及崑腔，雖鮮高尚之思想，而詞句尚斐然可觀；若今之京調戲，理想既無，文章又極惡劣不通，固不可因其為戲劇之故，遂謂為有文學上之價值也。（假使當時編京調戲本者，能全用白話，當不至濫惡若此。）　又中國舊戲，專重

唱工，所唱之文句，聽者本不求甚解，而戲子打臉之離奇，舞臺設備之幼稚，無一足以動人情感。夫戲中扮演本期確肖實人實事，卽觀向來『優孟衣冠』一語，可知戲子扮演古人，當如優孟之像孫叔敖，苟其不肖，卽與演劇之義不合；顧何以今之戲子絕不注意此點乎！　戲劇本爲高等文學，而中國之舊戲，編自市井無知之手，文人學士不屑過問焉，則拙劣惡濫，固其宜耳。

梁任公先生實爲近來創造新文學之一人。雖其政論諸作，因時變遷，不能得國人全體之贊同，卽其文章，亦未能盡脫帖括蹊徑，然輸入日本文之句法，以新名詞及俗語入文，視戲曲小說與論記之文平等，（梁先生之作新民說，新羅馬傳奇，新中國未來記，皆用全力爲之，未嘗分輕重於其間也。）此皆其識力過人處。　鄙意論現代文學之革新，必數及梁先生。

至於當世所謂能作散文之桐城巨子，能作駢文之選學名家，做詩塡詞必用陳套語，所造之句不外如胡先生所舉胡先驌君所塡之詞，此等文人自命典贍古雅，鄙夷戲曲小說，以爲猥俗不登大雅之堂者，自僕觀之，此輩所撰，皆「高等八股」耳，（此尚是客氣話，據實言

之，直當云『變形之八股』。）文學云乎哉！（又如林紓與人對譯西洋小說，專用聊齋志異文筆，一面又欲引韓柳以自重；此其價值，又在桐城派之下，然世固以『大文豪』目之矣！）

錢玄同白。一九一七年二月二十五日。

寄陳獨秀

獨秀先生左右：

今晨得新青年第六號，奉讀大著『文學革命論』，快慰無似！ 足下所主張之三大主義，適均極贊同。 適前著『文學改良芻議』之私意不過欲引起國中人士之討論，徵集其意見，以收切磋研究之益耳。 今果不虛所願，幸何如之！ 此期內有通信數則，略及適所主張。 惟此諸書，似皆根據適寄足下最初一書，（見第二號，）故未免多誤會鄙意之處。 今吾所主張之八事，已各有詳論，（見第五號，）則此諸書，當不須一一答覆。 中惟錢玄同先生一書，乃已見第五號之文而作者，此後或尚有繼錢先生而討論適所主張八事及足下所主張之三主義者。 此事之是非，非一朝一夕所能定，亦非一二人所能定。 甚願國中人士能平心靜氣與吾輩同力研究此問題！ 討論既熟，是非自明。 吾輩已張革命之旗，雖不容

退縮，然亦決不敢以吾輩所主張爲必是而不容他人之匡正也。

頃見林琴南先生新著『論古文之不當廢』一文，喜而讀之，以爲定足供吾輩攻擊古文者之研究，不意乃大失所望。林先生之言曰：

> 知臘丁之不可廢，則馬班韓柳亦自有其不宜廢者。吾識其理，乃不能道其所以然，此則嗜古者之痼也。

『吾識其理，乃不能道其所以然，』此正是古文家之大病。古文家作文，全由熟讀他人之文，得其聲調口吻，讀之爛熟，久之亦能倣效，却實不明其『所以然』。此如留聲機器，何嘗不能全像留聲之人之口吻聲調？然終是一副機器，終不能『道其所以然』也。今試舉一例以證之。林先生曰：

> 嗚呼！有淸往矣。論文者獨數方姚，而攻掊之者麻起，而方姚卒不之踣。

此中『而方姚卒不之踣』一句不合文法，可謂『不通。』所以者何？古文凡否定動詞之止詞，若係代名詞，皆位於『不』字與動詞之間。如『不我與，』『不吾知也，』

『未之有也，』『未之前聞也，』皆是其例。 然『踣』字乃是內動詞，其下不當有止詞，故可言『而方姚卒不踣，』亦可言『方姚卒不因之而踣，』卻不可言『方姚卒不之踣』也。林先生知『不之知』『未之有』之文法，而不知『不之踣』之不通，此則學古文而不知古文之『所以然』之弊也。

林先生為古文大家，而其論『古文之不當廢，』『乃不能道其所以然，』則古文之當廢也，不亦既明且顯耶？

錢玄同先生論足下所分中國文學之時期，以為有宋之文學不獨承前，尤在啟後。此意適以為甚是。 足下分北宋以承前，分南宋以啟後，似尚有可議者；蓋二程子之語錄，蘇黃之詩與詞，皆啟後之文學，故不如直以全宋與元為一時期也。 足下以為何如？ 總之文學史與他種史同具一古今不斷之跡，其承前啟後之關係，最難截斷。 今之妄人論詩，往往極推盛唐，一若盛唐之詩眞從天而下者。 不知六朝人如陰鏗，其律詩多與摩詰工部相敵。（工部屢言得力於陰鏗。其贈李白詩，亦言「李侯有佳句，往往似陰鏗。」則太白亦得力於此也。） 則六朝之

詩與盛唐固不可截斷也。此意甚微，非一書所能盡，且俟他日更為足下作文詳言之耳。

白話詩乃褒獎錄，謝謝。適去秋因與友人討論文學，頗受攻擊，一時感奮自誓三年之內專作白話詩詞。私意欲借此實地試驗以觀白話之是否可為韻文之利器。蓋白話之可為小說之利器，已經施耐庵，曹雪芹，諸人實地證明，不容更辯；今惟有韻文一類，尚待吾人之實地試驗耳。（古人非無以白話作詩詞者。自杜工部以來，代代有之；但尚無人以全副精神專作白話詩詞耳。）自立此誓以來，纔六七月，課餘所作，居然成集。因取放翁詩「嘗試成功自古無」之語，名之曰「嘗試集」。嘗試者，即吾所謂實地試驗也。試驗之效果，今尚不可知，本不當遽以之問世。所以不憚為足下言之者，以自信此嘗試主義，頗有一試之價值，亦望足下以此意告國中之有志於文學革命者，請大家齊來嘗試嘗試耳。歸國之期不遠，相見有日，不盡所欲言。

胡適白。四月九日，作於美國紐約。

附錄　答書

適之先生足下；

惠書敬悉。鄙意區分中國文學之時代，不獨已承錢玄同先生之教，以全宋屬之近代，且覺中國文學，一變於魏，再變於唐，（詩中之杜，文中之韓，均爲變古開今之大樞紐。）故擬區分上古訖建安爲古代期，建安訖唐爲中古期，唐宋訖今爲近代期。玄同先生頗然此說，不知足下以爲如何？

改良文學之聲，已起於國中，贊成反對者各居其半。鄙意容納異議，自由討論，固爲學術發達之原則；獨至改良中國文學，當以白話爲文學正宗之說，其是非甚明，必不容反對者有討論之餘地，必以吾輩所主張者爲絕對之是，而不容他人之匡正也。其故何哉？蓋以吾國文化，倘已至文言一致地步，則以國語爲文，達意狀物，豈非天經地義，尙有何種疑義必待討論乎？其必欲擯棄國語文學，而悍然以古文爲文學正宗者，猶之淸初曆家排斥西法，乾嘉疇人非難地球繞日之說，吾輩實無餘閑與之作此無謂之討論也！率復不宜。

獨秀。

歷史的文學觀念論

居今日而言文學改良，當注重『歷史的文學觀念。』一言以蔽之，曰：一時代有一時代之文學。此時代與彼時代之間，雖皆有承前啓後之關係，而決不容完全鈔襲；其完全鈔襲者，決不成爲眞文學。愚惟深信此理，故以爲古人已造古人之文學，今人當造今人之文學。至於今日之文學與今後之文學究竟當爲何物，則全係於吾輩之眼光識力與筆力，而非一二人所能逆料也。惟愚縱觀古今文學變遷之趨勢，以爲白話之文學種子已伏於唐人之小詩短詞。及宋而語錄體大盛，詩詞亦多有用白話者。（放翁之七律七絕，多白話體。宋詞用白話者更不可勝計。南宋學者往往用白話通信，又不但以白話作語錄也。）元代之小說戲曲，則更不待論矣。此白話文學之趨勢，雖爲明代所截斷，而實不曾截斷。語錄之體，明清之宋學家多沿用之。詞曲如牡丹亭，桃花扇，已不如元人雜劇之通俗矣。然崑曲卒至廢絕，而今之

俗劇（吾徽之「徽調」與今日「京調」「高腔」皆是也。）乃起而代之。今後之戲劇，或將全廢唱本而歸於說白，亦未可知。此亦由文言趨於白話之一例也。小說則明淸之有名小說皆白話也。近人之小說，其可以傳後者，亦皆白話也。（筆記短篇如聊齋志異之類不在此例。）故白話之文學，自宋以來，雖見屛於古文家，而終一線相承，至今不絕。

夫白話之文學，不足以取富貴，不足以邀聲譽，不列於文學之『正宗，』而卒不能廢絕者，豈無故耶？豈不以此爲吾國文學趨勢，自然如此，故不可禁遏而日以昌大耶？愚以深信此理，故又以爲今日之文學，當以白話文學爲正宗。然此但是一個假設之前提，在文學史上，雖已有許多證據，如上所云，而今後之文學之果出於此與否，則猶有待於今後文學家之實地證明。若今後之文人不能爲吾國造一可傳世之白話文學，則吾輩今日之紛紛議論，皆屬枉費精力，決無以服古文家之心也。

然則吾輩又何必攻古文家乎？曰，是亦有故。吾輩主張『歷史的文學觀念，』而古文家則反對此觀念也。吾輩以爲今人當造今人之文學，而古文家則以爲今人作文必法

馬班韓柳。 其不法馬班韓柳者，皆非文學之「正宗」也。 吾輩之攻古文家，正以其不明文學之趨勢而強欲作一千年二千年以上之文。 此說不破，則白話之文學無有列爲文學正宗之一日，而世之文人將猶鄙薄之以爲小道邪徑而不肯以全力經營造作之。 如是，則吾國將永無以全副精神實地試驗白話文學之日。 夫不以全副精神造文學而望文學之發生，此猶不耕而求穫不食而求飽也，亦終不可得矣。（施耐菴曹雪芹諸人所以能有成者，正賴其有特別膽力，能以全力爲之耳。）

吾輩既以「歷史的」眼光論文，則亦不可不以歷史的眼光論古文家。 記曰：「生乎今之世，反古之道，烖必及乎身。」（朱熹曰：反，復也。）此言復古者之謬，雖孔聖人亦不贊成也。 古文家之罪正坐「生乎今之世，反古之道。」 古文家盛稱馬班，不知馬班之文已非古文。 使馬班皆作盤庚大誥「清廟生民」之文，則馬班決不能千古矣。 古文家又盛稱韓柳，不知韓柳在當時皆爲文學革命之人。 彼以六朝駢儷之文爲當廢，故改而趨於較合文法，較近自然之文體。 其時白話之文未興，故韓柳之文在當日皆爲「新文學」。 韓柳皆

未嘗自稱『古文』，『古文』乃後人稱之之辭耳。此如七言歌行本非『古體』，六朝人作之者數人而已。至唐而大盛，李杜之歌行，皆可謂創作。後之妄人，乃謂之曰『五古』，『七古』，不知五言作於漢代，七言尤不得爲古，其起與律詩同時。（律詩起於六朝，謝靈運江淹之詩，皆爲駢偶之體矣，則雖謂律詩先於七古，可也。）若周頌，商頌，則真『古詩』耳。故李杜作『今詩』，而後人謂之『古詩』；韓柳作『今文』，而後人謂之『古文』。不知韓柳但擇當時文體中之最近於文言之自然者而作之耳。故韓柳之爲韓柳，未可厚非也。

及白話之文體旣興，語錄用於講壇，而小說傳於窮巷。當此之時，『今文』之趨勢已成，而明七子之徒乃必欲反之於漢魏以上，則罪不容辭矣。歸方劉姚之志與七子同，特不敢遠攀周秦，但欲近規韓柳歐曾而已，此其異也。吾故謂古文家亦未可一概抹煞。分別言之，則馬班自作漢人之文，韓柳自作唐代之文。其作文之時，言文之分尙不成一問題，正如歐洲中古之學者，人人以拉丁文著書，而不知其所用爲『死文字』也。宋代之文人，北宋如歐蘇皆常以白話入詞，而作散文則必用文言；南宋如陸放翁常以白話作律詩，而其文

集皆用文言；朱晦菴以白話著書寫信，而作『規矩文字』則皆用文言：此皆過渡時代之不得已，如十六七世紀歐洲學者著書往往並用己國俚語與拉丁兩種文字，（狄卡兒之「方法論」用法文，其「精思錄」則用拉丁文。倍根之「雜論」有英文拉丁文兩種。倍根自信其拉丁文書勝於其英文書，然今人罕有讀其拉丁文「雜論」者矣。）不得概以古文家冤之也。 惟元以後之古文家，則居心在於復古，居心在於遏抑通俗文學而以漢魏唐宋代之。 此種人乃可謂眞正『古文家』！ 吾輩所攻擊者，亦僅限於此一種『生於今之世反古之道』之眞正『古文家』耳！

民國六年五月。

答錢玄同書

玄同先生：

前奉讀『二十世紀第十七年七月二日』的長書，至今尚未答覆。此中原因，想蒙原諒。先生對於吾前書所作答語，大半不須我重行答覆。僅有數事，略有鄙見，欲就質正：

（4）（數目字指三卷第六號中原書之各條）三國演義一書，極為先生所不喜。然先生於吾原書所云，似有誤會處。吾謂此書『能使今之婦人女子皆痛恨曹孟德，亦可見其魔力之大。』吾並非謂此書於曹孟德劉備諸人褒貶得當。吾但謂以小說的魔力論，此書實具大魔力耳。先生亦言：『說岳既出，不甚有何等之影響。三國演義既出，於是關公，關帝，關夫子，鬧個不休。』此可見說岳之劣而三國演義之優矣。平心而論，三國演義之褒劉而貶曹，不過是承習鑿齒朱熹的議論，替他推波助瀾，並非獨抒己見。況此書於曹孟德，亦非

一味醜詆。如白門樓殺呂布一段，寫曹操人品實高於劉備百倍。此外寫曹操用人之明，御將之能，皆遠過於劉備，諸葛亮。無奈中國人早中了朱熹一流人的毒，所以一味痛罵曹操。戲台上所演三國演義的戲，不是逼宮，便是戰宛城，凡是曹操的好處，一概不編成戲，此則由于編戲者之不會讀書，而三國演義之罪實不如是之甚也。先生又謂此書『寫劉備成一庸懦無用的人，寫諸葛亮成一陰險詐僞的人』此則非關作者『文才笨拙』乃其所處時代之影響也。彼所處之時代，固以庸懦無能爲賢，以陰險詐僞爲能，故其寫劉備諸葛亮，亦只如此。此如古人以『殺人不眨眼』『喝酒三四十大碗』爲英雄，今人如張春帆之徒以能『吊膀子』爲風流。故水滸傳之武松，自西人觀之，必詆爲無人道；而九尾龜之章秋谷，自吾與先生觀之，必詆爲淫人。此與吾前書所言品花寶鑑不知男色爲惡事，同一道理。此理於讀書甚有益，故不憚重言之。即如孔子時代，原不以男女相悅爲非，故叔梁紇與徵在『野合而生孔子』，（見『史記』。）時人不以此遂輕孔子。及孔子選詩，其三百篇中大半皆情詩也。即如關雎一篇明言男子戀一女子，至於『寤寐思服，』『輾轉反

側，『害起「單思病」來了。』 孔子不以爲非，却說『關雎樂而不淫，哀而不傷。』 又如『陟彼南山，言采其蕨。 未見君子，憂心惙惙。 亦旣見止，亦旣覯止，我心則說。』 明言女子與男子期會於野。 凡此諸詩，所以能保存者，正以春秋時代本不以男女私相戀愛爲惡德耳。後之腐儒，不明時代之不同，風尚之互異，遂想出種種謬說來解詩經。 詩之眞價值遂歷二千餘年而不明，則皆諸腐儒之罪也。 更舉一例，白香山的琵琶行，本是寫實之詩。 後之腐儒不明風俗之變遷，以爲朝廷命官豈可深夜登有夫之婦之舟而張筵奏樂。 於是強爲之語，以爲此詩全是寓言。 不知唐代人士之自由，固有非後世腐儒所能夢見者矣。 先生以爲然否？

（5）先生與獨秀先生所論金瓶梅諸語，我殊不敢贊成。 我以爲今日中國人所謂男女情愛，尚全是獸性的肉慾。 今日一面正宜力排金瓶梅一類之書，一面積極譯著高尚的言情之作，五十年後，或稍有轉移風氣之希望。 此種書卽以文學的眼光觀之，亦殊無價值。何則？ 文學之一要素，在於『美感。』 請問先生讀金瓶梅，作何美感？

又先生據稱蘇曼殊所著小說。吾在上海時，特取而細讀之，實不能知其好處。絳紗記所記，全是獸性的肉慾。其中又硬拉入幾段絕無關係的材料，以湊篇幅，蓋受今日幾塊錢一千字之惡俗之影響者也。焚劍記直是一篇胡說。其書尚不可比聊齋志異之百一，有何價值可言耶？

以上答先生見答之語竟。

先生論吾所作白話詩，以爲『未能脫盡文言窠臼。』此等評言，最不易得。吾於去年（五年）夏秋初作白話詩之時，實力屏文言，不雜一字。如朋友，他，嘗試篇，之類皆是。其後忽變易宗旨，以爲文言中有許多字儘可輸入白話詩中。故今年所作詩詞，往往不避文言。吾曾作『白話解，』釋白話之義，約有三端：

（一）白話的『白，』是戲台上『說白』的白，是俗語『土白』的白。故白話即是俗話。

（二）白話的『白，』是『清白』的白，是『明白』的白。白話但須要『明

白如話』不妨夾幾個文言的字眼：

(三)白話的『白』，是『黑白』的白。白話便是乾乾淨淨沒有堆砌塗飾的話，也不妨夾入幾個明白易曉的文言字眼。

但是先生今年十月三十一日來書所言，也極有道理。先生說：『現在我們着手改革的初期應該盡量用白話去做才是。倘使稍懷顧忌，對於「文」的一部分不能完全捨去，那麼便不免存留舊污，於進行方面，很有阻礙』我極以這話為然。所以在北京所做的白話詩，都不用文言了。

先生與劉半農先生都不贊成填詞，却又都贊成填西皮二簧。古來作詞者，僅有幾個人能深知音律。其餘的詞人，都不能歌。其實詞不必可歌。由詩變而為詞，乃是中國韻文史上一大革命。五言七言之詩，不合語言之自然，故變而為詞。詞舊名長短句。其長處正在長短互用，稍近語言之自然耳。即如稼軒詞：

落日樓頭，斷鴻聲裏，江南游子，把吳鈎看了，闌干拍遍，無人會，登臨意。

此決非五言七言之詩所能及也。故詞與詩之別，並不在一可歌而一不可歌，乃在一近言語之自然而一不近言語之自然也。作詞而不能歌之，不足為病。正如唐人絕句大半可歌，然今人不能歌亦不妨作絕句也。

詞之重要，在於其為中國韻文添無數近於言語自然之詩體。此為治文學史者所最不可忽之點。不會塡詞者，必以為詞之字字句句皆有定律，其束縛自由必甚。其實大不然。詞之好處，在於調多體多，可以自由選擇。工詞者，相題而擇調，並無不自由也。人或問既欲自由，又何必擇調？吾答之曰，凡可傳之詞調，皆經名家製定，其音節之諧妙，字句之長短，皆有特長之處。吾輩就已成之美調，略施裁剪，便可得絕妙之音節，又何樂而不為乎？（今人作詩往往不講音節。沈尹默先生言，作白話詩尤不可不講音節，其言極是。）

然詞亦有二短：（一）字句終嫌太拘束；（二）只可用以達一層或兩層意思，至多不過能達三層意思。曲之作，所以救此兩弊也。有襯字，則字句不嫌太拘。可成套數，則可以作長篇。故詞之變為曲，猶詩之變為詞，皆所以求近語言之自然也。

最自然者，終莫如長短無定之韻文。元人之小詞，卽是此類。今日作「詩，」（廣義言之）似宜注重此種長短無定之體。然亦不必排斥固有之詩詞曲諸體；要各隨所好，各相題而擇體，可矣。

至於皮簧，則殊無謂。皮簧或十字爲句，或七字爲句，皆不近語言之自然。能手爲之，或亦可展舒自如，不限於七字十字之句，如空城計之城樓一段是也。然不如直作長短句之更爲自由矣。

以上所說，皆拉雜不成統系，尚望有以敎正之。民國六年十一月二十夜，胡適。

附錄一　錢先生原書

二十世紀第十七年七月二日，錢玄同敬白

胡適之先生：玄同年來深慨於吾國文言之不合一，致令靑年學子不能以三五年之歲月通順其文理以適於應用，而彼選學妖孽與桐城謬種方欲以不通之典與肉麻之句調戕賊

吾青年，因之時興改革文學之思；以未獲同志，無從質證。　去春讀科學二卷一號，有大著論句讀及文字符號一篇，欽佩無似。　嗣又於新青年二卷中讀先生論改良文學諸箸，益爲神往。　頃聞獨秀先生道及先生不日便將返國，秋後且有來京之說，是此後奉教之日正長。文學革命之盛業，得賢者首舉義旗，而陳獨秀劉半農兩先生同時響應，不才如玄同者，亦得出其一知半解，道聽塗說之議論以就正於有道，忻忭之情，莫可名狀。　日前由獨秀先生見示五月十日先生致獨秀先生之書，對於新青年三卷一號玄同之通信有所獎飾，有所規正。玄同當時之作此通信，不過偶然想到，瞎寫幾句。　先生之獎飾，殊足令我慚恧。　至於規正之語，今具答如左，願先生再教之也！

（1）玄同謂聊齋志異，燕山外史，淞隱漫錄諸書全篇不通者，乃專就其堆砌典故之點言之。　先生謂「聊齋志異在吾國劄記小說中，但可譏其取材太濫，見識鄙陋。」　玄同則以爲就此點觀之，尚不能算一無足取。　燕山外史一書，專用惡濫之筆，敘一件肉麻之事，文筆亦極下劣，最不足道。　王韜淞隱漫錄，全是套聊齋志異筆法，文筆更爲惡劣，亦可不論。若

聊齋志異，假尙不能盡斥爲『見識鄙陋』。十幾年前，有人說，聊齋志異一書，寓有排滿之意，書中之『狐』，係指『胡人』；此說確否，雖未可知，然通觀前後，似非絕無此意。又其對於當時齷齪社會，頗具憤慨之念，於肉食者流，鄙夷訕笑者甚至。故玄同以爲就作意而言，此書尙有可取之處。惟專用典故堆砌成文，專從字面上弄巧，則實欲令人作嘔，故斥之爲『全篇不通』耳。（閱微草堂筆記，亦是聊齋志異一類。論文筆，實較聊齋志異爲乾淨；論作者之思想，則紀昀便僻善柔，利慾薰心，下於蒲松齡遠甚。然文筆可學而思想不能學，故學閱微草堂筆記之子不語，看了尙不甚難過；而學聊齋志異之淞隱漫錄，則實欲令人肌膚起粟。）玄同之反對用典，與先生最有同情。（先生謂『所主張八事之中，惟「不用典」一條，最受友朋攻擊。』玄同則以爲八事之中，以此及『務去爛調套語』二條爲最有特見。）玄同以爲尙有文才，必會說老實話，做白描體；如無文才，簡直可以不做。（或謂無文才者，雖不必做文學之文，而終不能不做應用之文；然應用之文，務取老嫗都解，尤無可以用典之理。）若堆砌許多典故，等後人來注出處，藉此以炫其飽學，這種擺臭架子的文人，眞

要叫人肉麻死了！

(2)先生謂『西遊記一書，全屬無中生有。其妙處，在於荒唐而有情思，詼諧而有莊意。其開卷八回記孫行者之歷史，在世界神話小說中實爲不可多得之作。』又以此書與水滸，儒林外史，紅樓夢三書並列爲第一流小說，此意玄同極以爲然。前次通信與封神傳同列，乃玄同之疏於鑒別也。

(3)七俠五義一書，先生謂其『在第二流小說中，尚可稱佳作。』玄同於此書看得不熟，現在無從作答。惟似乎覺得比施公案綠牡丹諸書爲佳耳。

(4)三國演義一書，玄同實未知其佳處。謂其有文學上之價值乎？——則思想太迂謬。謂其爲通俗之歷史乎？——則如『諸葛亮氣死周瑜』之類，全篇揑造。且作者寫其書中所崇拜之人，往往費盡氣力，仍無絲毫是處：如寫劉備，成了一個庸懦無用的人；寫諸葛亮，成了一個陰險詐僞的人；寫魯肅，簡直成了一個沒有腦筋的人。故謂其思想既迂謬，文才亦笨拙。至先生所謂『能使今之婦人女子皆痛恨曹孟德，亦可見其魔力之大。』玄

同則以爲此點正不足取。蓋曹操固然是壞人，然劉備亦何嘗是好人？論學，論才，論識，劉備遠不及曹操；論居心之不良，劉備曹操正是半斤八兩。帝蜀寇魏之論，原屬可笑；然習鑿齒朱熹借此以正東晉南宋，正如十年前之革命黨帝朱溫而寇李存勗，褒美韓林兒洪秀全之比，尙算別有苦心。至于元明以後，尙持此等見解，甚且欲作小說以正人心，害得一班愚夫愚婦無端替劉備落了許多眼淚，大駡曹賊該千刀萬剮，而戲臺上做『捉放曹』『華容道』『黃鶴樓』……等戲，必定擠眉弄眼，裝出許多醜態；這眞正可發大笑了！玄同以爲論歷史上之價值，說岳尙在三國演義之上；以兩書中之上等人物而論，岳飛固遠非關羽所可及，無論一頗精粹，一極粗暴也，即以生平功業而論，岳排異族，關殺同胞，亦豈可同年而語！然說岳旣出，不甚有何等之影響；三國演義旣出，於是『關公』『關帝』『關老爺』『關夫子』鬧個不休。明淸兩代，社會上所景仰之古人，就是孔丘關羽二位。這個孔丘，便是儒林外史上馬二先生對遽公孫說的那個孔丘；（他說道：「就是夫子在而今，也要念文章，做舉業，斷不講那言寡尤，行寡悔的話。何也？就日日講究言寡尤，行寡悔，那個給你官做？」）這個關羽，

便是常常拿著大刀顯聖的那個關羽；其心傳正宗，便是康有爲張勳二人。 而且不但愚夫愚婦信仰『關老爺，』即文人學士亦崇拜『關夫子。』 此等謬見，今後亟應掃蕩無疑。玄同之不以三國演義爲佳著者，此也。

（5）先生謂『官場現形記……二十年目覩之怪現狀諸書，其體裁皆爲不連屬的種種實事勉強牽合而成。……此類之書，以體裁論之，實不爲全德。』 此說極精。 又謂『吾國第一流小說，古人惟水滸，西遊，儒林外史，紅樓夢四部，今人惟李伯元吳趼人兩家。』 斯論尤確不可易。 玄同前以水滸，紅樓夢，儒林外史，官場現形記，孽海花，二十年目覩之怪現狀六書爲有價值之小說，此是偶然想到，不曾細細思量；得先生糾正，甚感。 惟先生又謂『二十年目覩之怪現狀在諸不全德的小說中獨爲最上品；因其書以「我」爲主人，全書中種種不相關屬之材料得此一個「我」乃有所附著，有所統系，此其特長之處。』 玄同以爲若照此說，則老殘遊記中亦以一老殘貫串種種不相關屬之材料，此老殘亦可與『我』同論也。 然此說終是牽強。 記得十年前見新小說中登載二十年目覩之怪現狀，好像是

到「我」之歸娶而止。今書肆所售單行本，則以下又多了若干回，如「櫻頂書」等事，皆爲前此所無，而文筆亦大不如前。此卽由「不連屬的種種實事勉强牽合而成，」可多可少，「可至無窮之長」之故。此亦是爲不全德的小說不能盡善之證。

又先生謂「以小說論，孽海花尙遠不如品花寶鑑，」此說玄同亦以爲然。先生又謂「品花寶鑑之歷史的價值，正在其不知男色爲可鄙薄之事：正如孽海花，官場現形記諸書之不知嫖妓納妾爲可鄙薄之事。」此說尤有特見。推此論而言之，則知金瓶梅一書，斷不可與一切專談淫猥之書同日而語。此書爲一種驕奢淫泆不知禮義廉恥之腐敗社會寫照。觀其書中所敍之人，無論官紳男女，面子上是老爺太太小姐，而一開口，一動作，無一非極下作極無恥之語言之行事，正是今之積蓄不義錢財而專事「打撲克，」「逛窰子，」「討小老婆」者之眞相。語其作意，實與紅樓夢相同。（或謂紅樓夢卽脫胎此書，蓋信。）徒以描寫淫褻太甚，終不免有「淫書」之目。卽我亦未敢直截痛快，逕以此書與紅樓，水滸等齊列。然仔細想來，其實描寫淫褻，爲中國古人之一種通病。遠之如左傳，詳述上烝，

下報，旁淫，悖禮逆倫，極人世野蠻之奇觀；而敍陳靈公淫亂之事，君臣相謔之言，尤爲淫褻之尤。（今之主張讀經者，欲令知識甫開之童子將此等文章朝夕諷誦，師長則細細講解。禮教國之教育，原來如是！）　近之如唐詩，宋詞，說淫話處亦不爲少。　至於元明之曲，則有直敍肉慾之事者矣（如西廂之酬簡，牡丹亭之驚夢。　即水滸紅樓中，又何嘗無描寫此類語言，特不如金瓶梅之甚耳）。　故若拋棄一切世俗見解，專用文學的眼光去觀察，則金瓶梅之位置，固亦在第一流也。（品花寶鑑當在第二流）　惟往昔道德未進化，獸性肉慾猶極強烈之時，文學家不務撰述理想高尚之小說以高尚人類之道德，而益爲之推波助瀾，刻畫描摹，形容盡致，使觀之者什九不理會其作意，用『賦詩斷章』之法專事研求此點，致社會道德未能增進，（但可謂之未增進耳，若謂益不如前，亦非公允之論。）而血氣未定之少年尤受其毒。　此則不能不謂爲前此文學家理想之幼稚矣。　然社會進化，是有一定的路線，固不可不前進，亦不能跳過許多級數，平地升天。　故今日以爲今之寫實體小說不作淫褻語爲是，而前之描摹淫褻爲非；然後之視今，亦猶今之視昔。　先生所謂『新青年第二頁

卷第一號中，將有人痛駡今日各種社會寫實小說爲無恥誨淫之書者』此說最是。故玄同以爲但令吾儕今日則詆金瓶梅品花寶鑑爲淫書，二十一世紀時代之人則詆碎簪記，雙枰記，絳紗記爲淫書，便是在軌道上天天走不錯的路。如是，則無論世界到了三十世紀，四十世紀……一百世紀，而金瓶梅自是十六世紀中葉有價值之文學，品花寶鑑自是十九世紀初年有價值之文學，碎簪記雙枰記絳紗記自是二十世紀初年有價值之文學。正如周秦諸子，希臘諸賢，釋迦牟尼諸人，無論其立說如何如何不合科學，如何如何不合論理學，如何如何悖於進化眞理，而其爲紀元前四世紀至六世紀之哲人之價值，終不貶損絲毫也。

先生以鏡花緣爲第二流之佳作，鄙意亦以爲然。惟作者太喜賣弄聰明，雙聲疊韻，屢屢講述，幾乎是『文字學講義』矣！玄同以爲小說而具講學的性質，實非所宜，（最下乘者，如野叟曝言，閱之眞欲令人噴飯）高明以爲然否？

先生『自誓三年之內專作白話詩詞，欲借此實地試驗，以覩白話之是否可爲韻文之利器，』此意甚盛。玄同對於用白話說理抒情，最贊成獨秀先生之說，亦以爲『其是非甚

明，必不容反對者有討論之餘地，必以吾輩所主張者爲絕對之是而不容他人之匡正。』此等論調，雖若過悍，然對於迂謬不化之選學妖孽與桐城謬種，實不能不以如此嚴厲面目加之；因此輩對於文學之見解，正與反對開學堂，反對剪辮子，說『洋鬼子脚直，跌倒爬不起』者其見解相同；知識如此幼稚，尙有何種商量文學之話可說乎！ 惟玄同對於先生之白話詩，竊以爲猶未能脫盡文言窠臼。 如月第一首後二句，是文非話；月第三首及江上一首，完全是文言；又先生近作之白話詞，（采桑子）鄙意亦嫌太文。 且有韻之文，本有可歌與不可歌二種。 尋常所作，自以不可歌者爲多。 既不可歌，則長短任意，仿古創新，均無不可。至於可歌之韻文，則所塡之字，必須恰合音律，方爲合格。 詞之爲物，在宋世本是可歌者，故各有其調名。 後世音律失傳，於是文士按前人所作之字數平仄，一一照塡，而云『調寄某某。』此等塡詞，實與做不可歌之韻文無異；起古之知音者於九原而示之，恐必有不合音節之字之句；就詢塡詞之本人以此調音節如何，亦必茫然無以爲對。 玄同之意，以爲與其寫了『調寄某某』而不知其調，則何如直做不可歌之韻文乎！ 若在今世必欲塡可歌之

韻文竊謂舊調惟有皮黃，新調惟有風琴耳。 劉半農先生謂「當改填皮黃之一節，或數節而標明『調寄西皮某板』或『調寄二黃某劇之某段』」（見新青年三卷三號我之文學改良觀）玄同以為此說最是。 其填風琴之調者，當直云「調寄風琴某曲」

上來所論，敬乞教正。 玄同非敢於舊作故意吹求，因同抱文學革命之志，故不憚逐一商酌。 冒昧之愆，尚希諒之！

附錄二 錢先生答書

惠書敬悉。 我個人的意見：以為三國演義所以具這樣的大魔力者，並不在乎文筆之優，實緣社會心理迂謬所致。 因為社會上有這種「忠孝節義」「正統」「閏統」的謬見，所以這種書才能迎合社會，乘機而入。 我因為要袪除國人的迂謬心理，所以排斥三國演義，這正和先生的排斥金瓶梅同一個意思。 至於前書論金瓶梅諸語，我亦自知大有流弊，所以後來又寫了一封信給獨秀先生，說「從青年良好讀物上面着想，實在可以說，中國小

說沒有一部好的，沒有一部應該讀的，」（此信是七月初間寫的，亦見三卷六號。）這就是我自己取消前說的證據。且我以為不但金瓶梅流弊甚大，就是紅樓，水滸，亦非青年所宜讀；吾見青年讀了紅樓水滸，不知其一為實寫腐敗之家庭，一為實寫凶暴之政府，而乃自命為寶玉，武松，因此專務狎邪以為情，專務「拆梢」以為勇者甚多。

我現在要再說幾句話：中國今日以前的小說都該退居到歷史的地位；從今日以後，要講有價值的小說，第一步是譯，第二步是新做。先生以為然否？

論填詞一節，先生最後之結論，也是歸到「長短無定之韻文，」是吾二人對於此事，持論全同，可以不必再辯。惟我之不贊成填詞，正與先生之主張廢律詩同意，無非因其束縛自由耳。先生謂「工詞者相題而擇調，並無不自由，」然則工律詩者所作律詩，又何嘗不自然？不過未「工」之時，做律詩勉強對對子，填詞硬扣字數，硬填平仄，實在覺得勞苦而無謂耳。總而言之，今後當以「白話詩」為正體，（此「白話」是廣義的，凡近乎言語之自然者皆是。此「詩」亦是廣義的，凡韻文皆是。）其他古體之詩及詞，曲，偶一為之，固無不可，然不可以

爲韻文正宗也。

填皮黃之說，我不過抄了半農先生的話，老實說，我於此事全然不懂；至於「先帝爺，白帝城，龍歸海禁，」這種句調，也實在覺得可笑。不過中國現在可歌之調，最普通者惟有皮黃，（崑腔雖未盡滅，然工者極少。梆子，則更卑下矣！）故爲是云云也。

錢玄同。

建設的文學革命論

國語的文學——文學的國語。

(一)

我的『文學改良芻議』發表以來，已有一年多了。這十幾個月之中，這個問題居然引起了許多狠有價值的討論，居然受了許多狠可使人樂觀的響應。我想我們提倡文學革命的人，固然不能不從破壞一方面下手。但是我們仔細看來，現在的舊派文學實在不值得一駁。什麼桐城派的古文哪，文選派的文學哪，江西派的詩哪，夢窗派的詞哪，聊齋志異派的小說哪——都沒有破壞的價值。他們所以還能存在國中，正因為現在還沒有一種真有價值，真有生氣，真可算作文學的新文學起來代他們的位置。有了這種『真文學』和『活文學』，那些『假文學』和『死文學』，自然會消滅了。所以我望我們提倡文學

革命的人，對於那些腐敗文學，個個都該存一個「彼可取而代也」的心理，個個都該從建設一方面用力，要在三五十年內替中國創造出一派新中國的活文學。

我現在做這篇文章的宗旨，在於貢獻我對於建設新文學的意見。　我且先把我從前所主張破壞的八事引來做參考的資料：

一，不做「言之無物」的文字。

二，不做「無病呻吟」的文字。

三，不用典。

四，不用套語爛調。

五，不重對偶：——文須廢駢，詩須廢律。

六，不做不合文法的文字。

七，不摹倣古人。

八，不避俗話俗字。

這是我的『八不主義，』是單從消極的，破壞的，一方面着想的。

自從去年歸國以後，我在各處演說文學革命，便把這『八不主義』都改作了肯定的口氣，又總括作四條，如下：

一，要有話說，方纔說話。　這是『不做言之無物的文字』一條的變相。

二，有什麼話，說什麼話；話怎麼說，就怎麼說。　這是（二）（三）（四）（五）（六）諸條的變相。

三，要說我自己的話，別說別人的話。　這是『不摹倣古人』一條的變相。

四，是什麼時代的人，說什麼時代的話。　這是『不避俗話俗字』的變相。

這是一半消極，一半積極的主張。　一筆表過，且說正文。

（二）

我的『建設新文學論』的唯一宗旨只有十個大字：『國語的文學，文學的國語。』

我們所提倡的文學革命，只是要替中國創造一種國語的文學。　有了國語的文學，方才可有文學的國語。　有了文學的國語，我們的國語才可算得眞正國語。　國語沒有文學，便沒有生命，便沒有價值，便不能成立，便不能發達。　這是我這一篇文字的大旨。

我曾仔細研究：中國這二千年何以沒有眞有價值眞有生命的「文言的文學？」　我自己回答道：「這都因爲這二千年的文人所做的文學都是死的，都是用已經死了的語言文字做的。　死文字決不能產出活文學。　所以中國這二千年只有些死文學，只有些沒有價值的死文學。」

我們爲什麼愛讀木蘭辭和孔雀東南飛呢？因爲這兩首詩是用白話做的。　爲什麼愛讀陶淵明的詩和李後主的詞呢？因爲他們的詩詞是用白話做的。　爲什麼愛杜甫的石壕吏兵車行諸詩呢？因爲他們都是用白話做的。　爲什麼不愛韓愈的南山呢？因爲他用的是死字死話……簡單說來，自從三百篇到於今，中國的文學凡是有一些價值有一些兒生命的，都是白話的或是近於白話的。　其餘的都是沒有生氣的古董，都是博物院中的陳列品！

再看近世的文學：何以水滸傳，西遊記，儒林外史，紅樓夢，可以稱爲「活文學」呢？因爲他們都是用一種活文字做的。若是施耐菴，邱長春，吳敬梓，曹雪芹，都用了文言做書，他們的小說一定不會有這樣生命，一定不會有這樣價值。

讀者不要誤會我並不曾說凡是用白話做的書都是有價值有生命的。我說的是：用死了的文言決不能做出有生命有價值的文學來。這一千多年的文學，凡是有眞正文學價值的，沒有一種不帶有白話的性質，沒有一種不靠這個「白話性質」的幫助。換言之：白話能產出有價值的文學，也能產出沒有價值的文學；可以產出儒林外史，也可以產出肉蒲團。但是那已死的文言只能產出沒有價值沒有生命的文學，決不能產出有價值有生命的文學；只能做幾篇「擬韓退之原道」或「擬陸士衡擬古」，決不能做出一部儒林外史。若有人不信這話，可先讀明朝古文大家宋濂的王冕傳，再讀儒林外史第一回的王冕傳，便可知道死文學和活文學的分別了。

爲什麼死文字不能產生活文學呢？這都由於文學的性質。一切語言文字的作用

在於達意表情達意達得妙，表情表得好，便是文學。那些用死文言的人，有了意思，却須把這意思翻成幾千年前的典故；有了感情，却須把這感情譯爲幾千年前的文言。明明是客子思家，他們須說『王粲登樓，』『仲宣作賦；』明明是送別，他們却須說『陽關三疊，』『一曲渭城；』明明是賀陳寶琛七十歲生日，他們却須說是賀伊尹周公傅說。更可笑的：明明是鄉下老太婆說話，他們却要叫他打起唐宋八家的古文腔兒；明明是極下流的妓女說話，他們却要他打起胡天游洪亮吉的駢文調子！……請問這樣做文章如何能達意表情呢？既不能達意，既不能表情，那裏還有文學呢？即如那儒林外史裏的王冕，是一個有感情，有血氣，能生動，能談笑的活人。這都因爲做書的人能用活言語活文字來描寫他的生活神情。那宋濂集子裏的王冕，便成了一個沒有生氣，不能動人的死人。爲什麼呢？因爲宋濂用了二千年前的死文字來寫二千年後的活人；所以不能不把這個活人變作二千年前的木偶，才可合那古文家法。古文家法是合了，那王冕也眞『作古』了！

因此我說，『死文言決不能產出活文學。』中國若想有活文學，必須用白話，必須用

國語，必須做國語的文學。

（三）

上節所說，是從文學一方面着想，若要活文學，必須用國語。 如今且說從國語一方面着想，國語的文學有何等重要。

有些人說：『若要用國語做文學，總須先有國語。 如今沒有標準的國語，如何能有國語的文學呢？』 我說這話似乎有理，其實不然。 國語不是單靠幾位言語學的專門家就能造得成的；也不是單靠幾本國語教科書和幾部國語字典就能造成的。 若要造國語，先須造國語的文學。 有了國語的文學，自然有國語。 這話初聽了似乎不通。 但是列位仔細想想便可明白了。 天下的人誰肯從國語教科書和國語字典裏面學習國語？ 所以國語教科書和國語字典，雖是很要緊，決不是造國語的利器。 真正有功效有勢力的國語教科書，便是國語的文學；便是國語的小說，詩文，戲本。 國語的小說，詩文，戲本通行之日，便是

中國國語成立之時。 試問我們今日居然能拿起筆來做幾篇白話文章，居然能寫得出好幾百個白話的字，可以從什麼白話教科書上學來的嗎？ 可不是從水滸傳，西遊記，紅樓夢，儒林外史，……等書學來的嗎？ 這些白話文學的勢力，比什麼字典教科書都還大幾百倍。 字典說『這』字該讀『魚彥反，』我們偏讀他做『者個』的者字。 字典說『麼』字是『細小，』我們偏把他用作『什麼』『那麼』的麼字。 字典說『沒』字是『沉也，』『盡也，』我們偏用他做『無有』的無字解。 字典說『的』字有許多意義，我們偏把他用來代文言的『之』字，『者』字，『所』字和『徐徐爾，縱縱爾』的『爾』字。……總而言之，我們今日所用的『標準白話，』都是這幾部白話的文學定下來的。 我們今日要想重新規定一種『標準國語，』還須先造無數國語的水滸傳，西遊記，儒林外史，紅樓夢。

所以我以為我們提倡新文學的人，儘可不必問今日中國有無標準國語。 我們儘可努力去做白話的文學。 我們可儘量採用水滸，西遊記，儒林外史，紅樓夢的白話；有不合今日的用的，便不用他；有不夠用的，便用今日的白話來補助；有不得不用文言的，便用文言來

補助。這樣做去，決不愁語言文字不夠用，也決不用愁沒有標準白話。中國將來的新文學用的白話，就是將來中國的標準國語。造中國將來白話文學的人，就是製定標準國語的人。

我這種議論并不是「擣壁虛造」的。我這幾年來研究歐洲各國國語的歷史，沒有一種國語不是這樣造成的。沒有一種國語是教育部的老爺們造成的。沒有一種是言語學專門家造成的。沒有一種不是文學家造成的。我且舉幾條例爲證：

一，意大利。五百年前，歐洲各國但有方言，沒有「國語」。歐洲最早的國語是意大利文。那時歐洲各國的人多用拉丁文著書通信。到了十四世紀的初年，意大利的大文學家但丁（Dante）極力主張用意大利話來代拉丁文。他說拉丁文是已死了的文字，不如他本國俗話的優美。所以他自己的傑作「喜劇，」全用脫斯堪尼（Tuscany）（意大利北部的一邦。）的俗話。這部「喜劇，」風行一世，人都稱他做「神聖喜劇。」那「神聖喜劇」的白話後來便

成了意大利的標準國語。後來的文學家包卡嘉（Boccacio, 1313—1375）和洛倫查（Lorenze de Medici）諸人也都用白話作文學。所以不到一百年，意大利的國語便完全成立了。

二，英國。英倫雖只是一個小島國，卻有無數方言。現在通行全世界的『英文』在五百年前還只是倫敦附近一帶的方言，叫做『中部土話』。當十四世紀時，各處的方言都有些人用來做書。後來到了十四世紀的末年，出了兩位大文學家，一個是趙叟（Chaucer 1340—1400）一個是威克列夫（Wycliff, 1320—1384）趙叟做了許多詩歌，散文都用這『中部土話』。威克列夫把耶教的舊約新約也都譯成『中部土話』。有了這兩個人的文學，便把這『中部土話』變成英國的標準國語。後來到了十五世紀，印刷術輸進英國，所印的書多用這『中部土話』，國語的標準更確定了。到十六十七兩世紀，莎士比亞和『伊里沙白時代』的無數文學大家，都用國語創造文學。

從此以後，這一部分的『中部土話』不但成了英國的標準國語，幾乎竟成了全地球的世界語了！

此外，法國德國及其他各國的國語，大都是這樣發生的，大都是靠着文學的力量才能變成標準的國語的。我也不去一一的細說了。

意大利國語成立的歷史，最可供我們中國人的研究。為什麼呢？因為歐洲西部北部的新國，如英吉利，法蘭西，德意志，他們的方言和拉丁文相差太遠了，所以他們漸漸的用國語著作文學，還不算希奇。只有意大利是當年羅馬帝國的京畿近地，在拉丁文的故鄉；各處的方言又和拉丁文最近。在意大利提倡用白話代拉丁文，真正和在中國提倡用白話代漢文，有同樣的艱難。所以英法德各國語，一經文學發達以後，便不知不覺的成為國語了。在意大利卻不然。當時反對的人很多，所以那時的新文學家，一方面努力創造國語的文學，一方面還要做文章鼓吹何以當廢古文，何以不可不用白話。有了這種有意的主張，（最有力的是但丁（Dante）和阿兒白狄（Alberti）兩個人。）又有了那些有價值的文學，才

可造出意大利的『文學的國語。』

我常問我自己道：『自從施耐菴以來，很有了些極風行的白話文學，何以中國至今還不曾有一種標準的國語呢？』 我想來想去，只有一個答案。 這一千年來，中國固然有了一些有價值的白話文學，但是沒有一個人出來明目張胆的主張用白話爲中國的『文學的國語。』 有時陸放翁高興了，便做一首白話詩；有時柳耆卿高興了，便做一首白話詞；有時朱晦菴高興了，便寫幾封白話信，做幾條白話扎記；有時施耐菴吳敬梓高興了，便做一兩部白話的小說。 這都是不知不覺的自然出產品，並非是有意的主張。 因爲沒有『有意的主張』，所以做白話的只管做白話，做古文的只管做古文，做八股的只管做八股。 因爲沒有『有意的主張』，所以白話文學從不曾和那些『死文學』爭那『文學正宗』的位置。 白話文學不成爲文學正宗，故白話不曾成爲標準國語。

我們今日提倡國語的文學，是有意的主張。 要使國語成爲『文學的國語。』 有了文學的國語，方有標準的國語。

（四）

上文所說『國語的文學，文學的國語，』乃是我們的根本主張。 如今且說要實行做到這個根本主張，應該怎樣進行。

我以為創造新文學的進行次序，約有三步：（一）工具，（二）方法，（三）創造。 前兩步是預備，第三步才是實行創造新文學。

（一）工具。 古人說得好：『工欲善其事，必先利其器。』寫字的要筆好，殺豬的要刀快。我們要創造新文學，也須先預備下創造新文學的『工具。』 我們的工具就是白話。 我們有志造國語文學的人，應該趕緊籌備這個萬不可少的工具。 預備的方法，約有兩種：

（甲）多讀模範的白話文學。 例如水滸傳，西遊記，儒林外史，紅樓夢；宋儒語錄，白話信札；元人戲曲，明清傳奇的說白。 唐宋的白話詩詞，也該選讀。

(乙)用白話作各種文學　我們有志造新文學的人，都該發誓不用文言作文：無論通信，做詩，譯書，做筆記，做報館文章，編學堂講義，替死人作墓誌，替活人上條陳，……都該用白話來做。我們從小到如今，都是用文言作文，養成了一種文言的習慣，所以雖是活人，只會作死人的文字。若不下一些狠勁，若不用點苦工夫，決不能使用白話圓轉如意。若單在新青年裏面做白話文字，此外還依舊做文言的文字，那眞是「一日暴之，十日寒之」的政策，決不能磨練成白話的文學家。

不但我們提倡白話文學的人應該如此做去。就是那些反對白話文學的人，我也奉勸他們用白話來做文字。爲什麼呢？因爲他們若不能做白話文字，便不配反對白話文學。譬如那些不認得中國字的中國人，若主張廢漢文，我一定罵他們不配開口。若是我的朋友錢玄同要主張廢漢文，我決不敢說他不配開口了。那些不會做白話文字的人來反對白話文學，和那些不懂漢文的人要廢漢文，是一樣的荒謬。所以我勸他們多做些

白話文字，多做些白話詩歌，試試白話是否有文學的價值。如果試了幾年，還覺得白話不如文言，那時再來攻擊我們，也還不遲。

還有一層。有些人說：『做白話很不容易，不如做文言的省力。』這是因為中毒太深之過。受病深了，更宜趕緊醫治。否則真不可救了。其實做白話並不難。我有一個姪兒，今年才十五歲，一向在徽州不曾出過門，今年他用白話寫信來，居然寫得極好。我們徽州話和官話差得很遠，我的姪兒不過看了一些白話小說，便會做白話文字了。這可見做白話並不是難事，不過人性懶惰的居多數，捨不得拋『高文典冊』的死文字罷了。

(二)方法。我以為中國近來文學所以這樣腐敗，大半雖由於沒有適用的『工具，』但是單有『工具，』沒有方法，也還不能造新文學。做木匠的人，單有鋸鑿鑽鉋，沒有規矩師法，決不能造成木器。文學也是如此。若單靠白話便可造新文學，難道把鄭孝胥陳三立的詩翻成了白話，就可算得新文學了嗎？難道那些用白話做的新華春夢記，九尾龜，也

可算作新文學嗎？我以爲現在國內新起的一班『文人』受病最深的所在，只在沒有高明的文學方法。我且舉小說一門爲例。現在的小說，（單指中國人自己著的。）看來看去，只有兩派。一派最下流的，是那些學聊齋志異的劄記小說。篇篇都是『某生，某處人，生有異稟，下筆千言，……一日於某地遇一女郎，……好事多磨，……遂爲情死；』或是『某地某生，遊某地，眷某妓，情好綦篤，遂訂白頭之約，……而大婦妬甚，不能相容，女抑鬱以死，……生撫尸一慟幾絕』：……此類文字，只可抹桌子，固不值一駁。還有那第二派是那些學儒林外史或是學官場現形記的白話小說。上等的如廣陵潮，下等的如九尾龜。這一派小說，只學了儒林外史的壞處，卻不曾學得他的好處。儒林外史的壞處在於體裁結構太不緊嚴，全篇是雜湊起來的。例如婁府一羣人，自成一段，杜府兩公子自成一段；馬二先生又成一段；虞博士又成一段；蕭雲仙，郭孝子，又各自成一段。分出來，可成無數劄記小說；接下去，可長至無窮無極。官場現形記便是這樣。如今的章回小說大都犯這個沒有結構，沒有佈局的懶病。卻不知道儒林外史所以能有文學價值者，全靠一副寫人物的畫工本領。

我十年不曾讀這書了，但是我閉了眼睛，還覺得書中的人物，如嚴貢生，如馬二先生，如杜少卿，如權勿用，……個個都是活的人物。正如讀水滸的人，過了二三十年，還不會忘記魯智深，李逵，武松，石秀，……一班人。請問列位讀過廣陵潮和九尾龜的人，過了兩三個月，心目中除了一個『文武全才』的章秋谷之外，還記得幾個活靈活現的書中人物？——所以我說，現在的『新小說』全是不懂得文學方法的：既不知布局，又不知結構，又不知描寫人物，只做成了許多又長又臭的文字；只配與報紙的第二張充篇幅，卻不配在新文學上佔一個位置。——小說在中國近年，比較的說來，要算文學中最發達的一門了。小說尚且如此，別種文學，如詩歌戲曲，更不用說了。

如今且說什麼叫做『文學的方法』呢？這個問題不容易回答，況且又不是這篇文章的本題，我且約略說幾句。

大凡文學的方法可分三類：

（1）集收材料的方法 中國的『文學，』大病在於缺少材料。那些古文家，除了墓

誌，壽序，家傳之外，幾乎沒有一毫材料。因此，他們不得不做那些極無聊的『漢高帝斬丁公論』，『漢文帝唐太宗優劣論。』至於近人的詩詞，更沒有什麼材料可說了。近人的小說材料，只有三種：一種是官場，一種是妓女，一種是不官而官，非妓而妓的中等社會，（留學生，女學生之可作小說材料者，亦附此類。）除此以外，別無材料。最下流的，竟至登告白徵求這種材料。做小說竟須登告白徵求材料，便是宣告文學家破產的鐵證。我以爲將來的文學家收集材料的方法，約如下：

（甲）推廣材料的區域。官場妓院與齷齪社會三個區域，決不夠採用。即如今日的貧民社會，如工廠之男女工人，人力車夫，內地農家，各處大負販及小店鋪，一切痛苦情形，都不曾在文學上佔一位置。並且今日新舊文明相接觸，一切家庭慘變，婚姻苦痛，女子之位置，教育之不適宜，……種種問題，都可供文學的材料。

（乙）注重實地的觀察和個人的經驗。現今文人的材料大都是關了門虛

造出來的，或是間接又間接的得來的，因此我們讀這種小說，總覺得浮泛敷衍，不痛不癢的，沒有一毫精采。 真正文學家的材料大概都有「實地的觀察和個人自己的經驗」做個根底。 不能作實地的觀察，便不能做文學家；全沒有個人的經驗，也不能做文學家。

(丙)**要用周密的理想作觀察經驗的補助。** 實地的觀察和個人的經驗，固是極重要，但是也不能全靠這兩件。 例如施耐菴若單靠觀察和經驗，決不能做出一部水滸傳。 個人所經驗的，所觀察的，究竟有限。 所以必須有活潑精細的理想(Imagination)，把觀察經驗的材料，一一的體會出來，一一的整理如式，一一的組織完全；從已知的推想到未知的，從經驗過的推想到不曾經驗過的，從可觀察的推想到不可觀察的。 這才是文學家的本領。

(2)**結構的方法** 有了材料，第二步須要講究結構。 結構是個總名詞，內中所包甚廣，簡單說來，可分剪裁和布局兩步：

(甲)剪裁　有了材料，先要剪裁。　譬如做衣服，先要看那塊料可做袍子，那塊料可做背心。　估計定了，方可下剪。　文學家的材料也要如此辦理。　先須看這些材料該用做小詩呢？還是做長歌呢？　該用做章回小說呢？還是做短篇小說呢？　該用做小說呢？還是做戲本呢？　籌畫定了，方才可以剪下那些可用的材料，去掉那些不中用的材料；方才可以決定做什麼體裁的文字。

(乙)布局　體裁定了，再可講布局。　有剪裁，方可決定『做什麼』；有布局，方可決定『怎樣做』。　材料剪定了，須要籌算怎樣做去始能把這材料用得最得當又最有效力。　例如唐朝天寶時代的兵禍，百姓的痛苦，都是材料。　這些材料，到了杜甫的手裏，便成了詩料。　如今且舉他的石壕吏一篇，作布局的例。這首詩只寫一個過路的客人一晚上在一個人家內偷聽得的事情；只用一百二十個字，卻不但把那一家祖孫三代的歷史都寫出來，並且把那時代兵禍之慘，壯丁死亡之多，差役之橫行，小民之苦痛，都寫得逼真活現，使人讀了生無限

的感慨。　這是上品的布局工夫。　又如古詩「上山採蘼蕪，下山逢故夫」一篇，寫一家夫婦的慘劇，卻不從「某人娶妻甚賢，後別有所歡，遂出妻再娶」說起，只挑出那前妻山上下來遇着故夫的時候下筆，卻也能把那一家的家庭情形寫得充分滿意。　這也是上品的布局工夫。——近來的文人全不講求布局：只顧湊足多少字可賣幾塊錢；全不問材料用的得當不得當，動人不動人。　他們今日做上回的文章，還不知道下一回的材料在何處！　這樣的文人怎樣造得出有價值的新文學呢！

(3)**描寫的方法**　局已布定了，方才可講描寫的方法。　描寫的方法，千頭萬緒，大要不出四條：

(一)寫人。

(二)寫境。

(三)寫事。

（四）寫情。

寫人要舉動，口氣，身分，才性，……都要有個性的區別：件件都是林黛玉，決不是薛寶釵；件件都是武松，決不是李逵。 寫境要一喧，一靜，一石，一山，一雲，一鳥，……也都要有個性的區別：老殘遊記的大明湖，決不是西湖，也決不是洞庭湖；紅樓夢裏的家庭，決不是金瓶梅裏的家庭。 寫事要線索分明，頭緒清楚，近情近理，亦正亦奇。 寫情要眞，要精，要細膩婉轉，要淋漓盡致。——有時須用境寫人，用情寫人，用事寫人；有時須用人寫境，用事寫境，用情寫境；……這裏面的千變萬化，一言難盡。

如今且回到本文。 我上文說的：創造新文學的第一步是工具，第二步是方法。 方法的大致，我剛才說了。 如今且問，怎樣預備方才可得着一些高明的文學方法？ 我仔細想來，只有一條法子：就是趕緊多多的翻譯西洋的文學名著做我們的模範。 我這個主張，有兩層理由：

第一，中國文學的方法實在不完備，不夠作我們的模範。　即以體裁而論，散文只有短篇，沒有布置周密，論理精嚴，首尾不懈的長篇；韻文只有抒情詩，絕少紀事詩，長篇詩更不曾有過；戲本更在幼稚時代，但略能紀事掉文，全不懂結構；小說好的，只不過三四部，這三四部之中，還有許多疵病；至於最精采的『短篇小說』『獨幕戲』，更沒有了。　若從材料一方面看來，中國文學更沒有做模範的價值。　才子佳人，封王掛帥的小說；風花雪月，塗脂抹粉的詩；不能說理，不能言情的『古文』；學這個，學那個的一切文學；這些文字，簡直無一毫材料可說。　至於布局一方面，除了幾首實在好的詩之外，幾乎沒有一篇東西當得『布局』兩個字！——所以我說，從文學方法一方面看去，中國的文學實在不夠給我們作模範。

第二，西洋的文學方法，比我們的文學，實在完備得多，高明得多，不可不取例。　即以散文而論，我們的古文家至多比得上英國的倍根(Bacon)和法國的孟太恩(Montaigne)，至於像柏拉圖(Plato)的『主客體』，赫胥黎(Huxley)等的科學文字，包士威爾(Boswell)和莫烈(Morley)等的長篇傳記，彌兒(Mill)弗林克令(Franklin)吉朋(Gibbon)等的

『自傳，』太恩(Taine)和白克兒(Buckle)等的史論……都是中國從不曾夢見過的體裁。更以戲劇而論，二千五百年前的希臘戲曲，一切結構的工夫，描寫的工夫，高出元曲何止十倍。近代的蕭士比亞(Shakespeare)和莫逆爾(Molière)，更不用說了，最近六十年來，歐洲的散文戲本千變萬化，遠勝古代，體裁也更發達了，最重要的，如『問題戲，』專研究社會的種種重要問題；『象徵戲，』(Symbolic Drama)專以美術的手段作的『意在言外』的戲本；『心理戲，』專描寫種種複雜的心境，作極精密的解剖；『諷刺戲，』用嬉笑怒罵的文章，達憤世救世的苦心：——我寫到這裏，忽然想起今天梅蘭芳正在唱新編的天女散花，上海的人還正在等着看新排的多爾滾呢！我也不往下數了。——更以小說而論，那材料之精確，體裁之完備，命意之高超，描寫之工切，心理解剖之細密，社會問題討論之透切，……眞是美不勝收。至於近百年新創的『短篇小說，』眞如芥子裏面藏着大千世界；眞如百鍊的精金，曲折委婉，無所不可；眞可說是開千古未有的創局，掘百世不竭的寶藏。——以上所說，大旨只在約略表示西洋文學方法的完備，因爲西洋文學眞有許多可給我們作模

範的好處，所以我說：我們如果眞要研究文學的方法，不可不趕緊翻譯西洋的文學名著，做我們的模範。

現在中國所譯的西洋文學書，大概都不得其法，所以收效甚少。我且擬幾條翻譯西洋文學名著的辦法如下：

（1）只譯名家著作，不譯第二流以下的著作。我以爲國內眞懂得西洋文學的學者應該開一會議，公共選定若干種不可不譯的第一流文學名著：約數如一百種長篇小說，五百篇短篇小說，三百種戲劇，五十家散文，爲第一部『西洋文學叢書』，期五年譯完，再選第二部。譯成之稿，由這幾位學者審查，并一一爲作長序及著者略傳，然後付印；其第二流以下，如哈葛得之流，一概不選。詩歌一類，不易翻譯，只可從緩。

（2）全用白話韻文之戲曲，也都譯爲白話散文。用古文譯書，必失原文的好處。如林琴南的『其女珠，其母下之，』早成笑柄，且不必論。前天看見一

部偵探小說圓室案中寫一位偵探『勃然大怒，拂袖而起。』不知道這位偵探穿的是不是康橋大學的廣袖制服！——這樣譯書，不如不譯。又如林琴南把蕭士比亞的戲曲，譯成了記敘體的古文！這眞是蕭士比亞的大罪人，罪在圓室案譯者之上！

(三)創造。上面所說工具與方法兩項，都只是創造新文學的預備。工具用得純熟自然了，方法也懂了，方才可以創造中國的新文學。至於創造新文學是怎樣一回事，我可不配開口了。我以爲現在的中國，還沒有做到實行預備創造新文學的地步，儘可不必空談創造的方法和創造的手段，我們現在且先去努力做那第一第二兩步預備的工夫罷！

民國七年四月。

論文學改革的進行程序

一　原書

適之先生：

今天得着先生的信，說不盡我心中的快樂。

先生所提倡的白話文字，我是很贊成。但是我的生性，有了半些兒見解，就要想「見諸於行事」。者番對於白話文字，也懷着這個意思。以為此種文字，經着先生和獨秀，玄同，半農，許多先生竭力提倡，國中稍有世界觀念的人，大約有一大半贊成了。那麼，如今就要想實行改革的法子了。

講起改革的程序，自然要從小學校裏做起。要想從小學校做起，不可不先明白小學

校裏的現狀。 小學校裏的現狀，究竟是什麼樣呢？ 我前番曾經與友人談及『現今小學校重視文學，看輕科學』的弊病。 他回信來說：『小學校裏說不到科學，更說不到文學，現今各校所取的教材，是很合兒童心理的。』 我聽了他的話，有些不合意，所以再寫給他一信，告訴他現今小學校裏的現狀。 信中的話，大約說：

『足下言小學校教育，說不到科學，今所授者，生活上之常識耳，升學之預備耳。斯言是也。 夫既已認爲生活上之常識，則認眞切實以授之者，理也。 既已認爲升學之預備，則擇尤選精立其上進之基礎者，亦理也。 然而試一察乎今之實際則何如？ 教者之所教，兒童之所學，除國文算術以外，舉皆不足以動其心。（指高小言。） 更精密考查之，則算術尙在輕視之列，其所嘵嘵焉經日喋喋於兒童之前者，僅一國文耳。 而兒童之所疲精勞神竭力以赴之者，亦一國文耳。 足下疑我言乎？ 則請就現今主持小學教育者而詢之，其答辭之不若此者，什二三耳。 夫以人生常識上進基礎之學科，而其現象若斯，足下對之，其感

想若何？

「足下又言：小學教育，說不到文學，今所授者，一皆以應用文爲主。 斯言是也。文學兩字，是否成立，我學淺，不敢以語此。 （他信中說文學是術，不能與科學對舉。） 今所欲詢者，如史記「澠池之會，」漢書「昆陽之戰，」柳宗元之「黔之驢，」「永氏鼠，」蘇東坡之「留侯論，」「賈誼論，」尤侗之「乞者說，」劉基之「賣柑者言」等篇，果屬於應用文乎？抑屬於文學乎？ 如以爲屬於應用文也，則我無間然。 如以爲非也，則今之小學其取此以爲敎材者，十有七八也。

「足下又言：以現今小學校之國文成績而言，何足以當文學兩字。 斯言誠不謬。 然我嘗調查現今小學校之作文題矣。 「華盛頓論，」「王安石論，」「愛菊說，」「愛竹說，」「郭子儀單騎赴會論，」「岳武穆奉詔班師論，」以及各種策論，及古奧之說明文等，竟數見不鮮。 夫論兒童之成績，固不足以當

文學兩字，論此種文題，亦足以當應用文乎？　又觀教者之所訂正者，則「今日朝晨」必改為「今晨」；「我能明白他的道理了，」必改作「我知之矣。」夫文字者，言語思想之代表也。　兒童既已據其思想，而以明白顯暢之文字表之，又何必節之約之求合諸古以為貴耶？　是故足下所言者，就理論上以推測之也。　我之所舉，就事實上以立論也。　理論固足貴，奈事實上不如是乎？　總之，現今我國之小學教育，表面上雖云普及實用，其內容仍不免帶此科舉時代意味，雖非養成一般呫嗶咿唔之士，實不能立其科學知識之基礎，以提倡有裨實用之學，此我所敢斷言者。　而推究其源，則皆由吾國文字艱深，及教師好古之病，以育成之也。」

以上所說的話，沒有一句不是真的。　不要說別個，就是我自己所教的，也是如此。　那麼，照着方才所說的『既知即行』這句話，豈不是『自相矛盾』麼？　卻又不然。　高等小學的畢業生，雖有一半要去謀生了，但是其他一半，是要升入中學的。　現今中學裏的國文

先生，大半是那前清的老秀才老翰林，吃過『十年窗下』的苦味，所以一言一動，多含着八九分酸氣。就因爲他自己日日浸在酸氣裏，所以他要求的，自然是要有酸氣的學生，這也是『同聲相應，同類相求』的老例。他所求的旣然是要有酸氣的，而我所造成的却是沒有酸氣的，那就不能合他的意思了，那就不能蒙他的賞識了。如此，豈不是我誤了一般『般般向學』的學子麼？

照這說法，那白話文字實行的障礙，就要算中等學校麼？這又不然：中等學校的學生，有一半要升入中等學校以上的學校，中等以上的學校，他的『入學試驗』也是和中等學校的『入學試驗』相同。那麼，要想升學，就要準備着酸氣；要準備酸氣，不得不於招收學生時預先設法了。這也是一定的法則，所謂『斧頭敲鑿子，鑿子敲木頭，』無可設法的。

照此看來，論那改革的起點，在理論上，自然是要從小學裏做起。但是從實際上着想又要從國中最高級的學校裏開始改革。先生以爲這個話說得對麼？

我國最高級的學校，就要算先生所擔任講授的北京大學了。所以我的意見，以爲改

革的起點，當在大學。 大學裏招考的時候，倘然說一律要做白話文字，（或者先從理工兩科改起，文科暫緩，）那麼，中等學校裏自然要注重白話文字了。 小學校裏又因為中等學校有革新的動機，也就可以放膽進行了。 那豈不是如『順風行舟，』很便利的法子麼？

有人說：『從小學校裏先改革，也可以行的。 若說有中等學校來阻梗，便可採用那「全國一致」的舉動，使那中等學校裏招考的時候，除了會做白話文字的人外，沒有一個會發酸了，到那時，中等學校裏的校長教員，也就無法可想了。』 這種說話，粗看看似乎很有理，但是我們從實際上着想，全國小學校能結合成功這種團體麼？ 現今小學校裏的教員校長，雖然有許多是新學界人物，但是前清的老八股先生也不少。 就拿新人物而論，因為他從前所受教育是受老秀才，老翰林，陶冶成功的，對於舊文字，根深蒂固，牢不可拔，所以他的思想，也是和老八股先生一個樣兒。 現在要同那種先生去辦改革文字這件事，那可辦得到麼？ 所以我說，要想實行新文學，必定要從大學做起。

但是我想要從大學做起，也是很難，因為大學裏的先生，他所下的酸工夫，更加比中學

校的先生高幾倍。 若是同他講講「韓柳歐蘇，」是很高興的。 若是要同他講改革文字，那就未免要挨他一番辱罵了。（中略） 從此看來，這件事體要實行起來，豈不是也有許多阻力麼？

先生對於實行改革的方法，曾經研究過麼？ 對於我所說的話，也贊成麼？ 請先生同獨秀，玄同，半農，諸位先生討論討論，並且告訴我一個研究結果。

新青年雜誌中的論文，我以為以後當注重在研究實行改革的法子一方面，庶幾能合着衆人的心思，去研究這一件大事。

近日校中放春假，所以有許多閒時來同先生作長談；以後若上了課，那就不大便利了。但是我預計，每一個月中間，必定有一回報告的。

先生前在新青年中所發表的「劄記」及歸國雜感這一類文字，最能感動他人。 我想先生住在美國很長久，所見所聞，必定不止這一些，何不多發表些呢？

盛兆熊上。四月四日。

二 答書

愛初先生：

來信論文學改革實行的程序，極中肯要。 先生以為實行的次序應該從最高級的學校裏開始改革。 實際上看來，這話雖然有理，却也有許多困難。 第一，我們現在沒有那麼大的權力可以把大學入學的國文試驗都定為白話。 第二，就是我們有這種權力，依我個人想來，也不該用這種專制的手段來實行文學改良。 第三，學生學了國文，並不是單為預備大學的入學試驗的。 他的國文，須用來寫家信，上條陳，看報，做報館裏的『徵文』……等等。 他出學校之後，若去謀事，無論入那一途，都用不着白話。 現今大總統和國務總理的通電都是用駢體文做的；就是豆腐店裏寫一封拜年信，也必須用『桃符獻瑞，梅萼呈祥，遙知福履綏和，定卜籌祺迪吉』……等等刻板文字。 我們若教學生『一律做白話文字』，他們畢業之後，不但不配當『府院』的秘書，還不配當豆腐店的掌櫃呢！

所以我的私意，改革大學這件事，不是立刻就可做到的，也決不是幾個人用强硬手段所能規定的。我的意思，以為進行的次序，在於極力提倡白話文學。要先造成一些有價值的國語文學，養成一種信仰新文學的國民心理，然後可望改革的普及。（請參看我的「建設的文學革命論」。）

若必須從學校教育一方面着想，似乎還該從低級學校做起。進行的方法，在一律用國語編纂中小學校的教科書。現在所謂『國文』定為『古文，』須在高等小學第三年以上始開始教授。『古文』的位置，與『第一種外國語』同等。教授『古文，』也用國語講解；一切『模範文』及『典文』的教授法，全用國語編纂。

編纂國語教科書，並不是把現有的教科書翻成國語就可完事的。第一件要事，在於選用教科的材料。現有的材料，如先生信中所舉的『留侯論，』『賈誼論，』『昆陽之戰』……之類，是決不可用的。我的意思，以為小學教材，應該多取小說中的材料。讀一千篇古文，不如看一部三國志演義。這是我們自己身受的經驗。只可惜現在好小說太少了，

不夠教材的選擇。 可見我上文所說先提倡白話文學，究竟是根本的進行方法。 沒有新文學，連教科書都不容易編纂！

現在新文學既不曾發達，國語教科書又不曾成立，救急的方法只有鼓勵中小學校的學生看小說。 小說之中，白話的固好，文言的也可勉强充數，總比讀古文辭類纂更有功效了。

七年四月十日，胡適。

答汪懋祖

懋祖學兄：

來書說，『兩黨討論是非，各有其所持之理由。不務以異理爭勝，而徒相目以妖，則是滔滔者妖滿國中也。』又說本報『如村嫗潑罵，似不容人以討論者，其何以折服人心?』此種諍言，具見足下之愛本報，故肯進此忠告。從前我在美國時，也曾寫信與獨秀先生，提及此理。那時獨秀先生答書說文學革命一事，是『天經地義，』不容更有異議。我如今想來，這話似乎太偏執了。我主張歡迎反對的言論，並非我不信文學革命是『天經地義。』我若不信這是『天經地義，』我也不來提倡了。但是人類的見解有個先後遲早的區別。我們深信這是『天經地義，』了，旁人還不信這是『天經地義。』我們有我們的『天經地義，』他們有他們的『天經地義。』輿論家的手段，全在用明白的文學，充足

的理由，誠懇的精神，要使那些反對我們的人不能不取消他們的『天經地義』來信仰我們的『天經地義。』所以本報將來的政策，主張儘管趨於極端，議論定須平心靜氣。一切有理由的反對，本報一定歡迎，決不致『不容人以討論。』

但是來書有幾句話，我們不能不辯。來書云，『又如某君，既痛惡儀徵某氏所爲文矣，乃獨勤襲其對於江淹恨賦，「孤臣危涕，孽子墜心，」及杜甫「紅豆鸚鵡，碧梧鳳凰」一聯之辯護，以爲己所發明。』這話未免有點冤枉某君了。某君並不曾說這兩種評語是『己所發明，』他不過隨意舉兩條例罷了。我平常也罵『香稻鸚鵡，碧梧鳳凰』兩句；但我實在不曾知道儀徵某氏也有這種評語。

來書又說本報『雅俗參半，而北語吳音，（如「像煞有介事」）格礙其間。』此是『過渡時代』不能免的現象。現在做文章，沒有標準的國語，但有能達意的詞句，都可選用。如『像煞有介事』的意思，除了吳語，別無他種說法。正如『袈裟，』『剎那，』『辟克匿克，』等外國名詞，沒有別種說法，也不妨選用，何況本國的方言呢？

胡適白。七，七，一五。

答朱經農

一　原書

適之足下：

新靑年第四卷第四號已收到。建設的文學革命論所主張甚是比之從前的「八不主義」及文規四條，更周密，更完備了。周作人君所譯之皇帝之公園，弟極喜歡。何不寄一本到淸宮裏給滿洲皇族讀讀？老洛伯詩平平而已。譯詩本不容易。弟既不能自譯，就不敢妄評他人譯作，內容姑置不論罷。報中通信一門所論，大半是「中國今後之文字問題。」弟非文學專家，又於白話文章缺少實驗，本不應插口亂說；只因這塊「文字革命」的招牌底下，所賣的貨色種類不一，所以我們作「顧客」的也當選擇選擇那幾樣是可

用的，那樣是不可用的。今請分述於下：

現在講文字革命的大約可分四種：（第一種）是「改良文言，」並不「廢止文言；」（第二種）「廢止文言，」而「改良白話；」（第三種）「保存白話，」而以羅馬文拼音代漢字；（第四種）是把「文言」「白話」一概廢了，採用羅馬文字作爲國語。（這是錢玄同先生的主張。）

這第四種弟是極端反對，因爲羅馬文字並不比漢文簡易，并不比漢文好。凡羅馬文字達得出的意思，漢文都達得出來。「舍己之田以耘人之田，」似可不必。拉丁文是「死文字，」不用說了。請看法文一個「有」字便有六十種變化，（比孫行者七十二變少不多了。）「命令格」等等倘不在內。同一形容詞，有的放在名詞前面，有的又在後面，忽陰忽陽，一弄就錯。一枝鉛筆爲什麼要屬陽類？一枝水筆爲什麼要屬陰類？全無道理可說。西班牙文之繁複艱難，亦復類此。弟試了一試，眞是「望洋興嘆；」上學期攷試一過，就把法文教科書高高的放在書架頂上，不敢再問津，連 Ph. D. 的夢想也隨之消滅。意大

利文我沒有見過，不敢亂說；只是同爲拉丁文支派，想必也差不多的。就是英文，我也算讀了好幾年，動起筆來仍是不大自然，並不是我一人如此。雖說各人天分有高低，恐怕眞正寫得好的也不甚多。試問今日始要把漢文廢了，要通國的人民都把娘肚子裏帶來的聲調腔口全然拋却，去學那ＡＢＣＤ，可以做得到嗎？卽就歐洲而論，英法德意西葡丹荷，各有方言，各有文字，彼此不能强同，至今無法統一。德國人尙不能採用法文，英國人尙不能採用俄語，何以中國人却要廢了漢文，去學羅馬文字呢？此外可討論的地方尙多，想兄等皆極明白，不用我費話，且把這第四種放開一邊，再來說第三種。

廢去漢字，採用羅馬拼法，一切白話皆以羅馬字書之，也是做不到的。請敎「詩，」「絲，」「思，」「私，」「司，」「師，」這幾個字用羅馬字寫起來有何分別？如果另造新名代替同音之字，其弊亦與第四拼字主張相等，因爲不自然，不易記，並且同音之字太多，造新名亦不容易。據我的意思，還是學日本人的辦法，把拼音寫在字旁邊，以作讀音標準，似乎容易些。

至於第一，第二兩種，應當相提幷論。不講文字革命則已；若講文字革命，必於二者擇一。二者不同之點，就是文言存廢問題。有人說，文言是千百年前古人所作，而今已成爲「死文字；」白話是現在活人用品，所以寫出活潑潑的生氣滿紙。文言既係「死」的，就應當廢。弟以爲文字的死活，不是如此分法。古人所作的文言，也有「長生不死」的；而用「白話做的書未必皆有價值有生命，」足下已經說過，不用我重加引申了。平心而論，曹雪芹的紅樓夢，施耐庵的水滸，固是「活文學；」左丘明的春秋傳，司馬遷的史記，未必就「死」了。我讀項羽本紀中的樊噲，何嘗不與水滸中的武松，魯智深，李逵一樣有精神呢？（其餘寫漢高祖，寫荊軻，寫聶政等，亦皆活靈活現。）就是足下所譯的老洛伯詩，「羊兒在欄，牛兒在家，靜悄悄的黑夜，」比起詩經裏的「雞棲於塒，日之夕矣，羊牛下來」等，其趣味也差不多。所以我說文言有死有活，不宜全行抹殺。我的意思，並不是反對以白話作文，不過「文學的國語，」對於「文言，」「白話，」應該幷採兼收而不偏廢。其重要之點，即「文學的國語」幷非「白話，」亦非「文言，」須吸收文字之精華，棄却白話的糟粕，另成

一種「雅俗共賞」的「活文學」。（第一）是要把作者的意思完完全全的描寫出來；（第二）要使讀文字的人能把作者的意思容容易易透透徹徹的領會過去；（第三）是把當時的情景，（述事）或正確的理由，（論理）活靈活現實實在在的放在讀者的面前。（這三層或者有些重復。信筆寫去，不及修飾，請會其意，而忘其文。）有些地方用文言便當就用文言，有些地方用白話痛快就用白話。我見新青年所載陳獨秀，錢玄同，諸君的大作，也是半文半俗，「文言」「白話」夾雜並用；而足下所引木蘭辭，兵車行，陶淵明的詩，李後主的詞，也是如此，並非完全白話。我所以大胆說一句：「主張專用文言而排斥白話，或主張專用白話而棄絕文言，都是一偏之見。」我知道足下聽了很不高興，但是我心裏如此想，嘴裏就不能不如此說。我不會說假話以取悅於老哥，尚望原諒原諒。

我現在有的地方非常頑固。看見有幾位先生要把法文或其他羅馬文字代漢文，心裏萬分難過，故又在足下面前多嘴。我知足下必說，「你自己法文不好，就反對法文，和那些不懂漢文的人要廢漢文一樣荒謬。」這句話是不合名學的。古人說，「君子不以人

廢言；又說「智者千慮，必有一失。」 若說錢玄同的主張必然不錯，就犯了 Argumentum ad hominem 的語病；若說老朱的話一定不對，就犯了 Ignoratio elenchi 的語病了。我正在這裏反對用外國語代漢文，自己忽然寫了兩個外國字進去，足下必然笑我。 須知廢止漢文與引用外國術語是兩件事體。 英文裏面可引用日本語 "Kimono"（着物，）因爲「着物」非英美所固有；漢文裏頭也未嘗不可引用一二「名學術語，」因爲「國語」尙未完全造成，譯語尙無一定標準，恐所譯不達原意，故存其眞耳。

今天我沒有功夫多寫信了。 還有一句簡單的話，就是「白話詩」應該立幾條規則。我們學過 Rhetoric，都知道「詩」與「文」之別，用不着我詳加說明。 總之，足下的「白話詩」是狠好的，念起來有音有韻，也有神味，也有新意思，我決不敢妄加反對。 不過新靑年中所登他人的「白話詩，」就有些看不下去了。 須知足下未發明「白話詩」以前，曾學杜詩，（在上海做「落日下山篇」的時代。）後來又得力於蘇東坡陸放翁諸人的詩集，並且宋詞元曲融會貫通，又讀了許多西人的詩歌，現在自成一派；好像小叫天唱戲，隨意變更

舊調，總是不脫板眼的。 別人學他，每每弄得不堪入耳。 所以我說，要想「白話詩」發達，規律是不可不有的。 此不特漢文爲然，西文何嘗不是一樣？ 如果詩無規律，不如把詩廢了，專做「白話文」的爲是。

要說的話很多，將來再談罷。

朱經白。六月五日，寄於美國。

二 答書

經農足下：

在美國的朋友久不和我打筆墨官司了。 我疑心你們以爲適之已得了不可救藥的證候，儘可不用枉費醫藥了。 不料今天居然接到你這封信，不但討論的是「文學革命，」並且用的白話文體。 我的親愛的經農，你眞是「不我遐棄」的了！

來信反對第四種文字革命（把文言白話都廢了，採用羅馬字母的文字作爲國語）

的話，極有道理，我沒有什麼駁回的話。且讓我的朋友錢玄同先生來回答罷。

第三種文字革命，（保存白話，用拚音代漢字，）是將來總該辦到的。此時決不能做到。但此種主張，根本上儘可成立。（趙元任君曾在前年留美學生月報上詳細討論，為近人說此事最精密的討論。）即如來信所說詩，絲，思，司，私，師，等字，在白話裏，都不成問題。為什麼呢？因為白話裏這些字差不多都成了複音字，如『蠶絲，』『思想，』『思量，』『司理，』『職司，』『自私，』『私下裏，』『私通，』『師傅，』『老師，』翻成拚音字，有何妨礙？又如『詩』字，雖是單音字，却因上下文的陪襯，也不致誤聽。例如說，『你近來做詩嗎？』『我寫一首詩給你看，』這幾句話裏的『做詩，』『一首詩，』也不致聽錯的。平常人往往把語言中的字看作一個一個獨立的東西。其實這是大錯的。言語全是上下文的（Contextual）即如英文的 Rite, Right, Write 三個同音字，從來不會聽錯，也只是因為這個原故。

來書論第一二種文字革命（改良文言與改用白話）的話，你以為我『聽了很不高

興，』其實我並沒有不高興的理由。　你這篇議論，宗旨已和我根本相同，但略有幾個誤解的論點，不能不辯個明白：

（第一）來書說，『古人所作的文言，也有長生不死的，』你所說的『死，』和我所說的『死，』不是一件事。　我也承認左傳，史記，在文學史上，有『長生不死』的位置。　但這種文學是少數懂得文言的人的私有物，對於一般通俗社會便同『死』的一樣。　我說左傳史記是『死』的與人說希臘文拉丁文是『死』的是同一個意思。　你說左傳史記是『長生不死』的，與希臘學者和拉丁學者說 Euripides 和 Virgil 的文學是『長生不死』的是同一個意思。　左傳，史記，在『文言的文學』裏，是活的；在『國語的文學』裏，便是死的了。　這個分別，你說對不對？

（第二）來書所主張的『文學的國語，』『并非白話，亦非文言，須吸收文言（原文作『文字』，疑是筆誤。）之精華，棄却白話的糟粕，另成一種雅俗共賞的活

文學』這是狠含糊的話。什麼叫做『文言之精華?』什麼叫做『白話的糟粕?』這兩個名詞含混得狠，恐怕老兄自己也難下一個確當的界說。

我自己的主張可用簡單的話說明如下：

我所主張的『文學的國語，』即是中國今日比較的最普通的白話。這種國語的語法文法，全用白話的語法文法。但隨時隨地不妨採用文言裏兩音以上的字。

這種規定—白話的文法，白話的文字，加入文言中可變爲白話的文字，—可不比『精華，』『糟粕，』……等等字樣明白得多了嗎？至於來書說的『雅俗共賞』四個字，也是含糊的字。什麼叫做『雅?』什麼叫做『俗?』水滸說，『你這與奴才做奴才的奴才!』列子說，『設令發於餘竅，子亦將承之。』這一句字字皆古，請問是雅是俗? 若把雅俗兩字作人類的階級解說，『我們』是雅，『他們』小百姓是俗，那麼說來，只有白話的文學是『雅俗共賞』的，文言的文學只可供『雅人』的賞玩，決不配

給『他們』領會的。

來書末段論白話詩，未免有點偏見。　老兄初次讀我的『兩個黃蝴蝶』的時候，也說『有些看不下去。』　如今看慣了，故覺得我的白話詩『是很好的。』　老兄若多讀別人的白話詩，自然也會看出他們的好處。　就如新青年四卷一號所登沈尹默先生的『霜風呼呼的吹着』一首，幾百年來，那有這種好詩！　老兄一筆抹煞，未免太不公了。

來書又說，『白話詩應該立幾條規則。』　這是我們極不贊成的。　即以中國文言詩而論，除了『近體』詩之外，何嘗有什麼規則？　即以『近體』詩而論，王維，孟浩然，李白，杜甫的律詩，又何嘗處處依着規則去做？　我們做白話詩的大宗旨，在於提倡『詩體的解放。』　有什麼材料，做什麼詩；有什麼話，說什麼話；把從前一切束縛詩神的自由的枷鎖鐐銬，攏統推翻：這便是『詩體的解放。』　因爲如此，故我們極不贊成詩的規則。　還有一層，凡文的規則和詩的規則，都是那些做古文筆法，文章軌範，詩學入門，學詩初步的人所定的。　從沒有一個文學家自己定下做詩做文的規則。　我們做的白話詩，現在不過在嘗試

的時代，我們自己也還不知什麽叫做白話詩的規則。且讓後來做白話詩入門白話詩軌範的人去規定白話詩的規則罷！

民國七年七月十四日，胡適。

答任叔永

一 原書

適之足下：

讀新青年第四號中足下之建設的文學革命論，大爲贊成。記去年曾向足下說過，改良文字非空言可以收效，必須有幾種文學上的產品，與世人看看。果然有了眞正價値，怕他們不望風景從麼？但是創造的文學，一時做不來，自然以翻譯西方文學上的產品爲第一步。此層屢向此邦學文學諸人提及。無奈他們皆忙自己的功課，不肯去做。足下現在既發大願，要就幾年之內，譯幾百部文學書，那就越發好了。

讀新青年中廣告，知『易卜生號』專載 A Doll's House 一劇。此劇就意思言，固足

以代表易卜生的『個人主義，』與針砭西方社會的惡習。就構造言，尙嫌其太緊湊了一點。足下若曾看過此劇，便知其各節緊連而下，把個主人翁 Nora 忙得要死，觀者也屏氣不息。

昨日寄覲莊把致足下的書與我看了再行發出。我看了過後，覺得也有幾句話要向足下說說。足下說，『白話可做活文字，也可做死文字；文話只能做死文字，不能做活文字。』此層，覲莊已舉左丘明的春秋傳，太史公的史記來辨難了。我想，要替文話覓辯護人，可借重的，尙不止左史兩位。卽以詩論，足下說，『木蘭行，孔雀東南飛，杜工部之兵車行，石壕村，以及陶淵明白居易的詩是好詩，因爲他們是用白話做的，或近於白話的。』今姑勿論上舉各篇各作者不必盡是白話。就有唐一代而言，足下要承認白香山是詩人，大約也不能不承認杜工部是詩人。要承認杜工部的兵車行，石壕村，是好詩，大約也不能不承認諸將，懷古，聞官軍收河南河北，……等是好詩。但此等是詩不但是文語，而且是律體。可見用白話可做好詩，文話又何嘗不可做好詩呢？不過要看其人生來有幾分『詩心』沒有能

了。再講韓昌黎的南山詩，足下說他是死文字。比起木蘭行，石壕村等來，南山詩自然是死的。但是我想南山這個題，原在形容景物，與他種述事言情的詩不同。南山詩共用五十二個「或若，」把南山的形狀刻畫盡致。在文學上自算一種能品。要用白話去做，未見做得出。豈可因其不是白話，反輕看他呢？以上各種說法，並非與白話作仇敵，也非與文話作忠臣，不過據我一個人的鄙見，以為現在講改良文學：第一，當在實質上用工夫；第二，只要有完全驅使文字的能力，能用工具而不為工具所用，就好了。白話不白話，倒是不關緊要的。

經農又說新青年上的白話詩，除了足下做的是『有聲有韻，有情，』（記不清楚了，想是如此說的，）他不敢妄加反對外，其餘的便有些念不下去了。我想這個又是詩體問題，久已要向足下講講。現在趁此機會，略說幾句，一并請足下指教。今人倡新體的，動以『自然』二字為護身符。殊不知『自然』也要有點研究。不然，我以為自然的，人家不以為自然，又將奈何？足下記得尊友威廉女士的新畫 "Two Rhythms"，足下看了，也是

『莫名其妙。』 再差一點，對於此種新美術素乏信仰的，就少不得要皺眉了。 但是畫畫的人，豈不以其畫爲自然得很嗎？ 所以我說『自然』二字也要加以研究，纔有一個公共的理解。 大凡有生之物，凡百活動，不能一往不返，必有一個循環張弛的作用。 譬如人體血液之循環，呼吸之往復，動作寢息之相間，皆是這一個公理的現象。 文中之有詩，詩中之有聲有韻，音樂中之有調和，（harmony）也不過是此現象的結果罷了。 因爲吾人生理上既具有此種天性，一與相違，便覺得不自在。 近來心理學家用機器試驗古人的好詩好文，其字音的長短輕重，皆有一定的次序與限度。 我想此種研究，於詩的 Meter（平仄？）句法的構造，都有關係。 吾國詩體由三百篇的四言，（James Lezze 說中國有二言詩，固附會得可笑。 三言詩，漢郊禮歌等有之，但不足爲重。）變成漢魏的五言；又由漢魏的五言，變成唐人的七言。 大約係因古人言語短簡急促，後人言語紆徐遲緩的原故。 （文體的變遷亦然。） 但是詩到了七言，就句法構造上言，便有不能再長之勢。 再長，就非斷不可了。 且七言詩句，大概前四字可作一頓，後三字又自一成段。 韓昌黎有時盡全身的氣力，

於七言中別開生面。但只可於長詩中偶雜一二句。若句句是『點竄堯典舜典字，塗改清廟生民詩』的句法，（因韓詩已不記得，故引李詩爲例。）也就不能讀了。七言旣成了詩句的最長極限，所以宋元的詞曲起而代之。長短句攙雜互用，倒可免通體長句，或通體短句的不便處。但是他們的音調平仄，也越發講究。我以爲此種律例，現在看來，自然是可厭。但是創造新體的人，却不能不講究。就是以後做詩的人，也不可不遵循一點。實在講起來，古人留下來的詩體，竟可說是『自然』的代表。甚麼緣故？因爲古人作詩的時候，也是想發揮其『自然』的觀念，斷沒有先作一個形式來縛束自己的。現在存留下的，更是經了幾千百年無數人的試驗，以爲可用。所以我要說，現在各種詩體，說他們不完備不新鮮，則可，說他們不自然，却未必然。我再要說，若是現在講改良文學的人，專以創造幾種新體爲無上的天職，我把此種人比各科學上的一種人專以發明各器具新方法爲事，也只得恭敬他，再沒多話說。若是要創造文學的產品，我倒有一句話奉勸公等做新體詩，一面要詩意好，一面還要詩調好，一人的精神分作兩用，恐怕有顧此失彼之虞。若用舊體

舊調，便可把全副精神用在詩意一方面，豈不於創造一方面更有希望呢？　這個主張，足下以爲何如？

瞎三不着四的議論，發了一陣，紙已寫的不少了，還有錢玄同先生的廢滅漢文大問題不曾講到。　若是用文話，斷不會有如許嚕嗦。　這也是白話的一種壞處。

錢先生對於廢滅漢文的問題，已經說「心中萬分難受」了。　我想錢先生要廢漢文的意思，不是僅爲漢文不好，是因漢文所載的東西不好，所以要把他拉雜摧燒了，廓而清之。　我想這卻不是根本的辦法。　吾國的歷史，文字，思想，無論如何昏亂，總是這一種不長進的民族造成功了留下來的。　此種昏亂種子不但存在文字歷史上，且存在現在及將來子孫的心腦中。　所以我敢大胆宣言，若要中國好，除非把中國人種先行滅絕！　可惜主張廢漢文漢語的，雖然走於極端，尚是未達一間呢！

此層且按下不講。　尚有一個實際問題：新青年一面講改良文學，一面講廢滅漢文，是否自相矛盾？　既要廢滅不用，又用力去改良不用的物件。　我們四川有句俗話說，「你要

沒有事做，不如洗煤炭去罷。」

錢先生的廢滅漢文一篇大文，原來有點 Sentimental。 我講到此處，也有點 Sentimental 起來。 恕罪恕罪。

任鴻雋白六月八日。

二 答書

叔永足下：

覲莊的白話信來，使我大歡喜。 今又得老兄的白話信，并且還對於我的文學革命論「大為贊成，」我真喜歡的了不得。 來書有許多話，我已在答覲莊的信裏回答過了，我現在且把那信裏不曾說過的話，提出來回答如下：

(一)來書說「用白話可做好詩，文話又何嘗不可做好詩呢？」 又舉杜甫的諸將懷古，聞官軍收河南河北 等詩為證。 聞官軍收河南河北一首的確是好詩。 這詩所以好，因為他能用白話文寫出當時高興得狠，左顧右盼，顛頭播腦，自言自語的神氣。 第三，四，

七，八句雖用對仗，都恰合語言的自然。五六兩句，『白首放歌須縱酒，青春作伴好還鄉，』便有點做作，不自然了。這可見律詩總不是好詩體，做不出完全好詩。諸將五首，在律詩中可算得是革命的詩體。因為這幾首極老實本色，又能發揮一些議論，故與別的律詩不同。但律詩究竟不配發議論，故老杜這五首詩可算得完全失敗。如『胡虜千秋尚入關』成何說話？『見愁汗馬西戎逼，曾閃朱旗北斗殷，』實在不通。『擬絕天驕拔漢旌，』也不通。這都是七言所說不完的話，偏要把他擠成七個字，還要顧平仄對仗，故都成了不能達意又不合文法的壞句。詠懷古跡五首，也算不得好詩。『三峽樓臺淹日月，五溪衣服共雲山，』實在不成話。『一去紫台連朔漠，獨留青塚向黃昏，』是律詩中極壞的句子。上句無意思，下句是湊的。『青塚向黃昏』難道不向白日嗎？一笑。他如『羯胡事主終無賴，』『志決身殲軍務勞，』都不是七個字說得出的話，勉強併成七言，故文法上便不通了。——這都可證文言不易達意，律詩更做不出好詩。儒林外史上評『桃花何苦紅如此？楊柳忽然青可憐。』說上句加上一個『問』字，便是一句好詞；如今強對上一句，便無味

了。

這話評詩律眞不錯。卽如杜詩『江天漠漠鳥雙去，』本是絕好寫景詩，可惜他硬造一句『風雨時時龍一吟』作對，便討厭了。——至於韓愈的南山詩，何嘗是寫景？不過是押韻罷了。老兄和我都不曾到過南山，又何從知道他『把南山的形狀刻畫盡致』呢？

（二）來書說，『現在講改良文學，第一當在實質上用工夫；第二要有完全驅使文字的能力，能用工具而不爲工具所用，就好了。白話不白話，倒是不關緊要的。』這話的第一層極是，不用辯了。第二層『能用工具而不爲工具所用，』固是不錯。但是我們極力主張用白話作詩，也有幾層道理。（第一）我們深信文言不是適用的工具。（說詳建設的文學革命論。）（第二）我們深信白話是很合用的工具。（第三）我們因爲要『用工具而不爲工具所用，』故敢決然棄去那不適用的文話工具，專用那合用的白話工具。正如古人用刀刻竹作字，後來有了紙筆，便不用刀筆竹簡了。若必斤斤爭文言之不當廢，那又是『爲工具所用，』作了工具的奴隸了。老兄以爲何如？

（三）來書說，『自然也要有點研究，』這話極是。但這個大前提却不能發生下文的

斷語。下文說，「古人留下來的詩體，竟可說是自然的代表。甚麼緣故？因爲古人作詩的時候，也是想發揮其自然的動念，斷沒有先作一個形式來束縛自己的。」這種邏輯，有如下例「古人留下來的纏足風俗，竟可說是自然的代表。爲什麼呢？因爲古人纏足的時候，也是想發揮他的自然的美感；決沒有先作一種小脚形式來束縛自然的！」再引老兄的話：「現在存留下的，更是經了幾千百年無數人的試驗，以爲可用。」這話可說詩體，也可說纏足，也可說八股，也可說君主專制政體！可不是嗎？原書前文所說「近來心理學家用機器試驗古人的好詩好文，其字音的長短輕重，皆有一定的次序與限度。」老兄的意思，以爲這就可以作自然的證據嗎？老兄何不請那些心理學家用機器試驗幾篇仁在堂的八股文章？我可保那幾篇「文學的長短輕重，也皆有一定的次序與限度。」如若不然，我請你看三天好戲，你敢賭這東道嗎？——北京最常見的喜事門對是「詩歌杜甫其三句，風咏周南第一章。」這兩句若拿去上那心理學的機器，也是「有一定的次序與限度的」——總而言之，四言詩（三百篇實多長短句，不全是四言。）變爲五言，又變爲七言，三

變爲長短句的詞，四變爲長短句加襯字的曲，都是由前一代的自然變爲後一代的自然。我們現在作不限詞牌，不限套數的長短句，也是承這自然的趨勢。至於說我們的『自然』是沒有研究的自然，那是蔽於成見，不細心體會的話。我的朋友沈尹默先生做一首『三絃』詩，做了兩個月，纔得做成，我們豈可說他沒有研究？不過他不會請北京大學心理學教授陳百年先生用機器試驗罷了！

（四）老兄勸我們道：『公等做新體詩，一面要詩意好，一面還要詩調好，一人的精神分作兩用，恐怕有顧此失彼之慮，若用舊體舊調，便可把全副精神用在詩意一方面，豈不於創造一方面更有希望呢？』這個主張，有一個根本的誤會。因爲我們現在有什麼詩料，用什麼詩體；有什麼話，說什麼話；並不一面顧詩意，一面顧詩調。那些用舊調舊詩體的人，有了料，須要截長補短削成五言或湊成七言；有了一句，須對上一句；有了腹聯，須湊上頸聯；有了上闋，須湊成下闋；有了這韻，須湊成那韻；……那才是顧此失彼呢。——豈但顧此失彼，竟是『削足適屨』了！

還有論廢滅漢文一段，我且讓老兄和錢玄同先生去打 Sentimental 官司罷。好在老兄不久就要囘國，我們再談罷。

七年七月念六日，胡適。

跋朱我農來信

我農吾兄：

老兄這兩次的來信都是極有價值的討論，我讀了非常佩服。我對於世界語和 Esperanto 兩個問題，雖然不曾加入新青年裏的討論；但我心裏是很贊成陶孟和先生的議論的。此次讀了老兄的長函，我覺得增長了許多見識，沒有什麼附加的意見，也沒有什麼可以疑問的說話。我且把這信中最精采的幾條議論摘出來，或者可以使讀者格外注意。

（1）老兄說：『無論那一種語言文字，祇有因為文字不合語言，把文字改了的；斷沒有用文字去改語言的。』

（2）又說：『文字是語言的代表，是語言的記號，不可泛泛的稱作一種記號。』

（3）又說：『文字是隨着語言進化的。將來到了國家種族的思想界限漸漸消滅，五

方雜處的時候，語言自然會漸漸統一的；語言既統一，文字也就統一了。（這一段說得太容易了。 其實語言文字的守舊性最難更改。 請看瑞士國何嘗不是五方雜處，但語言文字還是德法意三國語並立。） 語言斷不能隨着私造的文字改變的，也不會隨文字統一的。……所以憑着幾個人的腦力私造了一種記號，叫做文字，要想世界上人把固有的語言拋了，去用這憑空造的記號做語言，這是萬萬做不到的。」

(4)又說：「各民族的文字是隨公衆語言的進化漸漸變成的；不是根本語言，由幾個人私造的。」——常人說倉頡造中國字，又說Cadmus造希臘字。 要知道倉頡造的是一種記號來代表中國當時的語言；Cadmus造的是一種字母的記號來代表希臘古代民族已有的語言。 故月字是倉頡造的記號，但月字讀作Yueh，可不是他造的，乃是中國已有的語音。 懂得此理，便知把中國現有的語言用字母拼音，是可以做得到的；廢去中國話，改用別種語言，是做不到的。

(5)老兄又說：「語言文字是一個隨時改變的東西，初起頭無論如何簡單，如何精良，

到後來一經習用，就要變成繁複不規則的。……因為 Esperanto 是個沒有完全發達的東西，所以覺得簡單明瞭。但是等到人人用他做語言文字，……不久就要變成繁複不規則的了。……現在研究和提倡 Esperanto 的人，因為各自不用各自愛用的字，已經有了弄不清楚的情勢，這就是將來 Esperanto 必定變為繁雜的鐵證。」

以上五條，我非常贊成。老兄討論這個問題的根本論點只是一個歷史進化觀念。語言文字的問題是不能脫離歷史進化的觀念可以討論的。我覺得老兄這幾段議論不單是討論 Esperanto，竟可以推行到一切語言文字問題，故特別把他們提出來，請大家特別注意。

胡適。民國七年十月四日。

致藍志先生書

知非先生：

十一月底，我因母喪回南，到此時才回北京。到京後，高一涵先生告訴我說貴報（國民公報）近來極力贊成我們的主張，他並且檢出許多舊報來給我看。我看了先生的白話文章，心裏非常喜歡，新文學的運動從此又添了一個有力的機關報了。

先生答傅孟眞的信裏，曾說過要就那意見不同之處與我商榷討論。這是我所極歡迎的。先生因爲不曾見我主張的全體，所以不肯輕易下筆。這更可見先生的愼重將事。本年的新青年，我這裏還有一部全份，可以借觀。如先生要看，可叫送報人來取。最好是請先生把所要與我討論的幾點作成論文，送給新青年登載。

先生曾說：「這文學革命的事業，現在正是萌芽的時候，到處都是敵人。吾輩應當壁

壘森嚴，武器精良，才可以打破一條血路，戰倒這惡濁社會。」 這幾句話，我極贊成。 我們何嘗不想做到這『壁壘森嚴，武器精良』的地步。 但是興登堡的壁壘，克勞伯的武器，尙且有一敗塗地之一日。 何況我們呢？ 所以我很希望先生肯推誠指教，點出我們壁壘不森嚴，武器不精良之處。 免得我們見了福熙大元帥便要打敗仗了。

胡適敬上。一月二十四日。

答藍志先書

（節錄論文字問題的部分）

先生對於拼音文字問題先提出三種普通的反對理由。

（一）先生說，「文化發達以後，文字不能全靠拼音，總須借重視覺的符號。不然，古來傳承的許多文字就有一大半要拋棄了。」我以為先生的根本誤解在於把拼音文字當作一種偏於聽覺的文字。其實「拼音文字」是雙方的，拼的音是聽覺的，拼成的文字是視覺的。中國文字的大病就在他偏於視覺一方面，不能表示字音。我們希望——注意我們現在不過希望——將來能有一種拼音的文字，把我們所用的國語拼成字母的語言，使全國的人只消學二三十個字母，便可讀書看報。至於「古來傳承的文字」儘管依舊保存，絲毫不變，正如西洋人保存埃及的象形字和巴比侖的楔形字一樣。

（二）先生說，『傳聲文字也不是純爲拼音。』 先生又舉英法的文字作例。 我們須知英法文字所以有無音的字母夾在裏面，乃是英法文的大短處；這種缺點是歷史的遺傳物偶然不曾淘汰干淨，并不是傳聲文字必須有的。 如英文的 know 和 no 同音，那首尾兩個無音字母并不是故意裝上去作視覺符號的，乃是因爲古英文作 knawan 那 k 母和 w 母都有音的，更古的盎格魯撒克遜文作 Cnawan，那兩個字母也是有音的，後來新英文把這兩個字母的音吞沒的時候，文字已漸有固定的形式，所以竟不曾把他們除去。 現在英美兩國的『改良拼法』的運動，就是要把這些無用的『遺形物』一律除去。 這種的運動分會現在遍於各地，我的朋友中也有幾位實行這種改良拼法的。 如說 I know he has a knife 他們拚作 "I no he haz a nife." 這可見傳聲文字應該純爲拚音。 又如德文便沒有這種無音的字母了；西班牙葡萄牙文字更沒有了。 那幾種人造的『世界語，』更不消說了。 這更可證英法文字有無音的字母，不過是偶然的現象，不是傳聲文字必不可少的。 總之，我們要不用拼音文字，也就罷了，如用拼音文字，應該是純粹的表音符號，不該

於表音之外帶着無音的表意符號；拚音文字同時又是視覺的符號，因爲我們見了這字如何拚合，便知如何發音，又從發音知道如何解說。

(三)先生說，『在方言複雜的國家，必定用一種標準的文字，——不論是文是語——才能彼此相通。這種標準的文字，自然須有能固定的字形，不能應用聽覺符號的文字。』先生這兩句話，我有點不明白。標準文字，我贊成；標準文字須有固定的字形，我也贊成；但是『純用聽覺符號的文字，』難道就沒有『固定的字形』嗎？卽如上文所舉的例，Dog字改爲Dg字，便沒有固定的字形了嗎？

以上三條是泛論拚音文字。以下先生就中國情形立論，共分七條。

(甲)先生說中國文字有無數單語不能滙音融義。我以爲文言中『單語』狠多，白話中單語就少了。凡白話中所留存的單語，一定是可以獨立不會混亂的，如『嫖』字『竭』字之類。

(乙)先生又說『中國同音異義之字太多。』這話我已在答朱經農君的信裏說過

了。　先生又說『兩字相連，同音異義的依然還是不少。』　這話恐怕未必然。　先生試舉幾個『兩字相連同音異義的字。』吳稚暉先生曾舉『什麼』和『石馬，』『太陽』和『聽癢。』　這是笑話。　『太陽』是名詞，『聽癢』是一句話，決不會混的。　『什麼』是疑問的口氣，也不會和『石馬』混亂。　我曾說過，語言文字不是一個一個的獨立分子，乃是無時無地不帶着一個上下文的。　無論怎樣容易混亂的字，連着上下文便不混亂了。譬如一個姓程的南方人，有人問他貴姓，他說姓程是不錯的；人家要問他是禾旁程，還是耳東陳。　但是我們說話時，『開一張路程單』的程字，決不會混作『陳年大土膏』的陳字。即如有人問先生的貴姓，先生一定須說『藍顏色』的藍，或是『青出於藍』的藍。　但是我們若說『一個大姑娘穿着藍布衫子，戴着一朵紅花，』聽的人一定不會誤解了。　語言文字全是上下文的。——這個道理若不明白，決不能討論拼音文字的問題。　即如英文裏同音異義的字約有六十幾個，這也不算少了。　再加上同字異義的通用字七八千個，可不是等於七八千個同音異義的通用字嗎？　（如 turn 一個字可分作四十幾種解說！）

何以英文不覺得困難呢？ 這都是因爲語言文字全靠上下文的作用，所以不覺得困難了。

先生又說，『如果新造名詞全用拚音拼成，那就有許多名詞，除了創造者以外，沒有他人可以懂得的了。』 這一層自然是大困難。 但是這種困難是各國文字所同有的。 無論在那一國，新造的名詞必須下詳細的說明，方才可使人懂得；又須有許久的傳播，方才可使他流傳於世。 即如英文『知識論』是 Epistemology，語源出於希臘文，平常的英國人有幾個人能懂得？ 有一天，一個美國大學的一年生去看一個四年級的朋友，他的朋友說這個學期最難弄的就是蔣生教授的 Epistemology 一科。 那一年生擺出很聰明的樣子，說道『這不是學寫信的工課嗎？（Epistemology 的上半截有點像 Epistle（信札），故他猜錯了。）那有什麼煩難呢？』

（丙）先生說中國方言的困難，我是很贊成的。 先生說，『非等到教育普及以後，標準的音讀成了公用的國語的時候，講不到拚音文字能否應用的問題。』 我們並不是要現在改拚音文字。 我不過說『中國將來應該有拚音的文字，但是……必須先用白話文字

來代文言的文字；然後把白話的文字變成拼音的文字。』（新青年四卷三五七頁。）又說，『保存白話，用拼音代漢字，是將來總該辦到的，此時決不能做到。　但此種主張根本上儘可成立。』（五卷一六六頁。）　陳獨秀先生也是如此主張。（四卷三五六頁）　錢玄同先生更不贊成用羅馬字拼漢文。（四卷三五二至三五三頁）　我上文同先生討論的話，不過是要辨明『這種主張根本上儘可成立』一句話。

（丁）先生又說中國俗話不發達，所以離着講拼音文字正遠咧。　這話我也極贊成。我們現在的要務，正如先生所說，『全在改造適用的言語。』

（戊）（己）（庚）三條的大旨，我已在上文各條討論過了，可以不再提出。　但是先生屢次說中國文字『一字一音』『一字一義，』『個個單字』等等話，我頗不以為然。　形式上中國的字一個一個的方塊，其實狠少一個一個的單字。　即用上文（丁）條第一句話作一個例：『先生又說中國俗話不發達，』這十一個字其實只是『先生』『又』『說』『中國』『俗話』『不』『發達』七個字。　這一層也是討論拼音文字的人所不可不注意的。

論句讀符號

——答『慕樓』書——

論句讀符號一層，本社同人也不知共同討論了多少次。我從前在科學第二卷第一期作論句讀及文字符號時，曾說，『吾國文凡疑問之語，皆有特別助字以別之。故凡何，安，烏，孰，豈，焉，乎，哉，歟，諸字，皆即吾國之疑問符號也。故問號可有可無也。』吾對於感歎符號，也頗有這個意思。但後來我的朋友錢玄同先生說，這兩種符號（？！）都不可廢，因為中國文字的疑問語往往不用上舉諸字，并且這些字有各種用法，不是都拿來表疑問的意思。

我記不得錢先生所舉的例了。中國京調戲裏常有兩個人問答。一個問道，『當真？』一個答道，『當真。』又問道，『果然？』又答道，『果然。』這四句寫出來若不用

疑問符號，便沒有分別了。又如人說，『你吃過飯了？』答道，『我吃過飯了。』又如說，『你敢來？』答道，『我敢來。』都是這一類的例。又如檀弓上，曾子怒曰，『商，汝何無罪也！』這句雖用『何』字，却不是疑問語，乃是怒罵語，故當用感歎符號。又如孟子上陳仲子說，『惡用是鶂鶂者爲哉！』這句用了『惡』字和『哉』字，但不是疑問語，乃是厭惡語，故當用感歎號。又如我們說『做什麼』三個字，若大聲喝問，當用感歎號；若是平常問話，當用疑問號。錢先生曾舉古書『也』『耶』兩字通用的例，（藏暉說。）若『也』字用作『耶』字時，有疑問號指出，便不致誤會了。（參看新青年第三卷錢君通信。）

總而言之，文字的第一個作用便是達意。種種符號都是幫助文字達意的。意越達得出越好，文字越明白越好，符號越完備越好。這是本社全用各種符號的主意。

近見時事新報（八月八日）登有績溪黃覺僧君的『折衷的文學革新論』黃君極贊成我們的文學革新論，但他却『不主張純用白話。』他這一種主張，我另有答覆，今不具論。他對於我們所用的句讀符號，與慕樓君所主張略同。他說，『西文所用之Comma

(,), Semicolon (;), Colon (:), Period (•) 等是可用者。若 Interrogation (?), Exclamation (!) 等，則我國既有嗎，呢，……等或乎，哉，等表示問詞；乎，哉，等表感歎詞之尾聲，何必再加此贅疣乎？』黃君此言，我已答在上文，故附錄其語於此。即如黃君所舉諸字中，『乎』『哉』兩字可表感歎，又可表疑問，若不用符號，豈不容易混亂嗎？

八月十四日，胡適。

答黃覺僧君折衷的文學革新論

一

我的同鄉黃覺僧君近有折衷的文學革新論登在上海時事新報上。今節鈔一段於下：

「吾邑胡適之先生前年自美歸國，與新青年雜誌社諸先生共張文學革命之幟，推倒衆說，另闢新基，見識之卓，魄力之宏，殊足令人欽佩。愚亦素主張文學革新之說者。在胡先生等未提倡文學革命以前，即本斯旨編輯師範學校國文讀本一部。雖所選材料，與胡先生等所主張者容有出入，而其根本主義，務在排除艱深的，晦澀的，駢儷的，貴族的，浮泛的文學，而建設一種淺近的，明瞭

的，通俗的，平民的，寫實的文學，則大概趨於一致。 誠以生今之世，學古之文，其弊甚多：（一）不適於教育國民之用。 （二）不適於說明科學。 （三）不能使言文漸趨一致，溝通民間彼此之情意。 （四）不適於傳布新思想。

『吾師胡子承先生嘗論之曰，「文學爲物，不過一種符號，……其所以求達於文之目的，固在講道明理及通彼此之意，非斯其文之能工也。」 又曰，「吾國學子兀兀窮年，徒勞精疲神於爲文，……罕能觀書爲文，以致各種學術與技能皆無從爲學理之研究。」 明乎此，彼倡反對文學革新之國粹論者，誠所謂無理取鬧，直盲目的國粹說耳。

『雖然，胡先生等所倡之說，亦不無偏激之處，足貽反對者以口實，愚今請以折衷之說進。

『（一）文以通俗爲主，不避俗字俗語，但不主張純用白話。 革新文學之目的何在？ 一言以蔽之，曰，在能通俗，使婦女聽之，童子讀之，都能了解耳。 既以

使人人能了解爲主，則文之不易懂者代以俗字俗語而意已明，（此本胡先生初主張「不避俗字俗語」之說，愚謂較今說爲得中。）又何取乎白話爲？ 使新文學純用白話，則各地方言不同，既不可以方言入文；若曰學習，則學「麼」「呢」……等字，悉較學「之」「乎」……等字爲難，更何貴乎更張乎？ 其次，文學改革固當以一般社會爲前提。 然文之中有所謂應用的，美術的，二種。卽以歐人之文學言，亦復如是。 是美術文之趨勢如何，無討論之必要。 何者？研究美術文者，必文學程度已高，而欲考求各種文體眞相之人，與一般社會無甚關係。 愚意通俗的美術文（用於通俗教育者）與中國舊美術文可以幷行，以間執反對者之口。 舊美術文無廢除之必要。」……（下略）

二

覺僧君鑒：

……足下論句讀符號的一段，我已在別處回答了。如今單說『不主張純用白話』一段。

這個問題，我已在建設的文學革命論（四卷四號）中詳細說過。我們主張用白話最重要的理由，只是『國語的文學，文學的國語，』十個大字。足下若細讀此篇，便知我們的目的不僅是『在能通俗，使婦女童子都能了解。』我們以為若要使中國有新文學，若要使中國文學能達今日的意思，能表今人的情感，能代表這個時代的文明程度和社會狀態，非用白話不可。我們以為若要使中國有一種說得出，聽得懂的國語，非把現在最通行的白話文用來作文學不可。我們以為先須有『國語的文學，』然後可有『文學的國語；』有了『文學的國語，』我們方才可以算是有一種國語了。現在各處師範學校和別種學校也有教授國語的；但教授的成績可算得是完全失敗。失敗的原因，都只為沒有國語的文學，故教授國語沒有材料可用。沒有文學的材料故國語班上課時，先生說，『這是一頭牛，』國語班的學生也跟着說，『這是一頭牛；』先生說，『砍了你的腦袋兒，』那些學生也

跟着說，『砍了你的腦袋兒！』這種國語教授法，就教了一百年，也不會有成效的。——所以我們主張文學革新的第一個目的是要使中國有一種國語的文學；是要使中國人都能用白話做詩，作文，答書，演說。因爲如此，所以要純用白話。這是答足下『又何取乎白話』一段。

至於『方言不同』一層，更不足爲反對白話的根據。因爲方言不同，所以更不能不提倡一種最通行的國語，以爲將來『溝通民間彼此之情意』（用足下語）的預備。

足下又說『既不可以方言入文。』這也不足爲病。方言未嘗不可入文。如江蘇人說『像煞有介事』五字，我所知各種方言中竟無一語可表出這個意思。這五個字將來便有入國語的價值，便有入文學的價值。幷且將來國語文學興起之後，儘可以有『方言的文學』。方言的文學越多，國語的文學越有取材的資料，越有豐富的內容和活潑的生命。如英國語言雖漸漸普及世界，但他那三島之內至少有一百種方言。內中有幾種重要的方言，如蘇格蘭文，愛耳蘭文，威爾斯文，都有高尙的文學。（新青年四卷四號之「老洛伯」

便是蘇格蘭文學的一種。」國語的文學造成之後，有了標準，不但不怕方言的文學與他爭長，並且還要倚賴各地方言供給他的新材料，新血脈。　但是這個現在還不成問題，故不必多談了。

足下又說『美術文之趨勢如何，無討論之必要。　何者？　研究美術文者，必文學程度已高，而欲求各種文體真相之人，與社會無甚關係。』　這話我極反對。　其實足下自己也該極力反對這種議論。　因爲足下上文說足下的『根本主義務在排除艱深的，晦澀的，貴族的，駢儷的文學，而建設一種淺近的，明瞭的，通俗的，平民的，寫實的文學。』　如果美術文的趨勢只操縱於『文學程度已高，與社會無甚關係』的人，豈不還是一種『艱深的，……貴族的』文學嗎？　我們以爲文學是社會的生活的表示，故那些『與社會無甚關係』的人，絕對的沒有造作文學的資格。

外面有許多人誤會我們的意思，以爲我們既提倡白話文學，定然反對學者研究舊文學。　於是有許多人便以爲我們竟要把中國數千年的舊文學都拋棄了。　細看足下此文，

好像也有這個意思，故說『舊美術文無廢除之必要。』 這都由於大家把題目弄混了，故說不清楚。 現在中國人是否該用白話做文學，這是一個問題。 中國現在學堂裏是否該用國語作教科書，這又是一個問題。 如果用了國語做教科書，古文的文學應該佔一個什麼地位，這又是一個問題。 我們研究文學的人是否該研究中國的舊文學這另是一個問題。 我們對於這幾個問題的主張是：——

(一)現在的中國人應該用現在的中國話做文學，不該用已死了的文言做文學。

(二)現在的一切教科書，自國民學校到大學，都該用國語編成。

(三)國民學校全習國語，不用『古文』。(「古文」，指說不出聽不懂的死文字。)

(四)高等小學除國語讀本之外，另加一兩點鐘的『古文』。

(五)中學堂『古文』與『國語』平等。 但除『古文』一科外，別的教科書都用國語的。

(六)大學中，『古文的文學』成爲專科，與歐美大學的『拉丁文學』『希臘文學』佔同等的地位。

(七)古文文學的研究，是專門學者的事業。但須認定『古文文學』不過是中國文學的一個小部分，不是文學正宗，也不該阻礙國語文學的發展。

這幾條都是極重要的問題，願與國中有識之士仔細研究討論之。

胡適。八月十四。

請頒行新式標點符號議案（修正案）

一 釋名

本議案所謂『標點符號，』含有兩層意義：一是『點』的符號，一是『標』的符號。『點』即是點斷，凡用來點斷文句，使人明白句中各部分在文法上的位置和交互的關係的，都屬於『點的符號，』又可叫做『句讀符號。』下條所舉的句號，點號，冒號，分號，四種屬於此類。『標』即是標記。凡用來標記詞句的性質種類的，都屬於『標的符號。』如問號是表示疑問的性質的，引號是表示某部分是引語的，私名號是表示某名詞是私名的，舊有『文字符號』『句讀符號』等名稱，總不能包括這兩項意義，故採用高元先生論新標點之用法一篇，（法政學報第八期）所用『標點』兩字，定名為『標點符號。』

二　標點符號的種類和用法

中國文字的標點符號很不完備。最古只有『離經辨志』的方法，(見學記。鄭玄注，離經，句絕也。) 大概把每句離開一二字寫，如宋版史記的索隱述贊的寫法。漢儒講究章句，始用『句讀，』(何休公羊傳序云『援引他經，失其句讀。』周禮注，『鄭司農讀「火」絕之。』讀字徐邈音豆，見經典釋文。) 又稱『句投，』(馬融長笛賦。) 又稱『句度。』(皇甫湜與李生書。) 大概語意已完的叫做句，語氣未完而須停頓的叫做讀。但是漢唐人所用的符號已不可考見。祇有說文有『レ』字，說是鈎識用的，又有『丶』字，說是絕止用的，不知是否當時的句讀符號。唐末五代以後，有了刻版書，但是大概沒有標點符號。到了宋朝，館閣校書的始用旁加圈點的符號。宋岳珂九經三傳沿革例說：『監蜀諸本皆無句讀，惟建本始仿館閣校書式從旁加圈點，開卷瞭然，於學者爲便，然亦但句讀經文而已。惟蜀中字本與興國本併點注文，益爲周盡。』增韻也說：『今秘省校書

式，凡句絕則點於字之旁，讀分則微點於字之中間。』這兩條說宋代用句讀符號最明白。現在所傳的宋相臺岳氏本五經，即是用這種符號的。佛經刻本也多用此法。後來的文人用濃圈密點來表示心裏所賞識的句子，於是把從前文法的符號變成了賞鑒的符號，就連古代句讀的分別都埋沒了。現在有些報紙書籍，無論什麼樣的文章都是密圈圈到底，不但不講文法的區別，連賞鑒的意思都沒有了。這種圈點和沒有圈點有什麼分別？

如此看來，中國舊有的標點符號只有一個句號，一個讀號，遠不如西洋的完備。用符號的本意，千言萬語，只是要文字的意思格外明白，格外正確。既然如此，自當採用最完備的法式。因此，本案所主張的標點符號大致是採用西洋最通行的符號，另外斟酌中國文字的需要，變通一兩種，並加入一兩種。這些符號可總名為『新式標點符號。』此外舊有的一圈一點的符號，雖然極不完備，究竟也狠有用處。當此文法學知識不曾普及的時候，這種簡單的符號似乎也不可廢。因此，本案把這兩種符號的用法也仔細分別出來，另叫做『舊式點句符號。』附在後幅，備學者參考採用。

（附）新式標點符號

（一）句號　。或．

凡成文而意思已完足的，都是句。每句之末，須用句號。

（例）子說。——論語。

白黑，商徵，膻焦，甘苦，彼之名也；愛憎，韻舍，好惡，嗜逆，我之分也。——尹文子。

（二）點號　、或，

點號的用處最大，又最複雜，現在且舉幾種最重要的：

（甲）用來分開許多連用的同類詞，或同類兼詞。（合幾字不成句，也不成分句的，名爲兼詞。）

（例）分魯公以大路，大旂，夏后氏之璜，封父之繁弱，殷民之六族。——左傳，定四年。

君子之道，淡而不厭，簡而文，溫而理，知遠之近，知風之自，知微之顯。——中庸。

（乙）凡外動詞的止詞，因爲太長了，或因爲要人重讀他，所以移在句首時，必須用點號分

開。

（例）凡爾器用財賄，無置於許。——左傳，隱十一。（「凡爾器用財賄」是「置」的止詞。）

自鬻以成其君，鄉黨自好者不爲。——孟子。（「自鬻以成其君」是「爲」的止詞。）

（丙）凡介詞所管的司詞，移在句首時，必須用點號分開。

（例）趙王所爲，客輒以報臣。——史記信陵君傳。（「趙王所爲」是「以」的司詞。）

所惡於上，毋以使下。——大學。（「所惡於上」是「以」的司詞。）

（丁）主詞太長了，或太複雜了，或要人重讀他，都該用點號使他和表詞分開。

（例）人之所以異於禽獸者，幾希。——孟。（主詞太長）

子路，曾皙，冉有，公西華，侍坐。——論。（主詞複雜）

魚，我所欲也；熊掌，亦我所欲也。——孟。（主詞重讀）

（戊）用來分開夾注的詞句。

（例）公子州吁，嬖人之子也，有寵而好兵。——左，隱三。

夫顓臾，昔者先王以爲東蒙主，且在邦域之中矣，是社稷之臣也，何以伐爲？——論。

(己)凡副詞，副詞的兼詞，或副詞的分句，應該讀斷時，須用點號分開。（有主詞和表詞，而語意未完的，名爲分句。）

(例)初，鄭武公娶於申，曰武姜。——左，隱元。（副詞）

以德，則子事我者也。——孟。　（副詞的兼詞）

民望之，若大旱之望雲霓也。——孟。（副詞的分句）

(庚)用來分開幾個不狠長的平列分句。

(例)君子之所以教者五：有如時雨化之者，有成德者，有達財者，有答問者，有私淑艾者：

此五者，君子之所以教也。——孟。

以上七種，不過略舉點號的重要用法。論點號最精細的莫如高元先生的新標點之用法，可以參看。

(三)分號　；

(甲)一句中若有幾個很長的平列的兼詞或分句，須用分號把他們分開。

(例)白黑，商徵，膻焦，甘苦，彼之名也；愛憎，韻舍，好惡，嗜逆，我之分也。——尹文子。

(又)所惡於上，毋以使下；所惡於下，毋以事上；所惡於前，毋以先後；所惡於後，毋以從前；所惡於右，毋以交於左；所惡於左，毋以交於右：此之謂絜矩之道。——大學。

(乙)兩個獨立的句子，在文法上沒有連絡，在意思上是連絡的，可用分號分開。

(例)他到這個時候還不會來；我們先走罷。

(又)放了他罷；他是一個無罪的好人。

(又)這把刀子太鈍了；拿那把鋸子來。

以上各例，若用句號，便太分開了；若用點號，便太密切了。 故分號最相宜。

(丙)幾個互相倚靠的分句，若是太長了，也應該用分號分開。

(例)原著的書既散失了，這許多於今又沒有發見古書的希望；於是有一班學者把古書所記各人的殘章斷句一一搜集成書。

這一長句裏的三個分句，有『旣』『又』『於是』等字連絡起來，是相倚靠的分句，本不當分開。但是因爲他們都是很長的，故可以用分號分開。

(四)冒號　：

(甲)總結上文。

(例)如(三)條之第二例，『此之謂絜矩之道』一句是總結上文。

(乙)總起下文。

(1)其下文爲列舉的諸事。

(例)君子有三畏：畏天命，畏大人，畏聖人之言。——論。

(2)其下文爲引語。

(例)詩云：『如切如磋，如琢如磨，』其斯之謂歟？——論。

(五)問號　？

表示疑問。

(例)其斯之謂歟?——論。(問)

(又)鄉黨自好者不爲,而謂賢者爲之乎?——孟。(反問)

(又)其然,豈其然乎?——論。(疑)

(六)驚嘆號 !

表示情感或願望等。

(例)唉!豎子不足與謀!——史記。(歎恨)

野哉由也!——論。(責怪)

來!吾道夫先路。——離騷。(願望)

王庶幾改之!予日望之。——孟。(願望)

(七)引號 『』「」

(甲)表示引用的話的起結。

(例)詩云:『如切如磋,如琢如磨,』其斯之謂歟?

（乙）表示特別提出的詞句。

（例）然則『可以爲』未必爲『能』也。雖不『能，』無害『可以爲』。然則『能不能』之與『可不可，』其不同遠矣。——荀子，性惡。

（八）破折號 ——

（甲）表示忽轉一個意思。

（例）坎坎伐檀兮，置之河之干兮，河水清且漣猗。——不稼不穡，胡取禾三百廛兮？（詩，伐檀。）

（乙）表示夾註。與（ ）同用法。

（例）夫顓臾，——昔者先王以爲東蒙主，且在邦域之中矣，——是社稷之臣也，何以伐爲？（論。）

（丙）表示總結上文幾小段。與『：』略同。

（例）上文（三）條的第二例末句也可加用『——』。

所惡於上，……………………毋以交於右：——此之謂絜矩之道。

如此，就更把總結上文的意思表出來了。

(九)刪節號……………

表示刪去或未完。

(例)如上條(丙)例。

(十)夾註號 ( ) 「 」

(例)宋儒不明校勘訓詁之學，(朱子稍知之而不甚精)故流於空疏，流於臆說。

(十一)私名號 孔丘

凡人名，地名，朝代名，學派名，宗教名：一切私名都於名字的左邊加一條直線。 向來我們都用在右邊，後來覺得不方便，故改到左邊。 橫行便加在下邊。 私名號用在左邊，有幾層長處：(1)可留字的右邊為注音字母之用，(2)排印時不致使右邊的別種標點符號(如；，：之類)發生困難。

(例)宋徽宗宣和五年，波斯的大詩人倭馬死了。

(十二)書名號　漢魏六朝百三家集

凡書名或篇名都於字的左邊加一條曲線。　橫行便加在下邊。

(例)吾於武成，取二三策而已矣。——孟

(十三)附則

(甲)句，點，分，冒，問，驚歎，六種符號，最好都放在字的下面。

(乙)每句之末，最好是空一格。

(丙)每段開端，必須低兩格。

●附錄　舊式點句符號

(一)圈號　。

表示一句或一分句。

(例)子說、（新式用句號。）

(又)所惡於上、毋以使下。所惡於下、毋以事上。所惡於前、毋以先後。所惡於後、毋以從前。所惡於右、毋以交於左。所惡於左、毋以交於右。此之謂絜矩之道。（新式前五圈用分號，後一圈用冒號。）

(又)鄉黨自好者不爲、而謂賢者爲之乎。（新式用問號。）

(又)放了他罷。他是一個無罪的好人。（新式用分號。）

(又)君子有三畏。畏天命、畏大人、畏聖人之言。（新式用冒號。）

(又)君子之所以教者五。有如時雨化之者。有成德者。有達財者。有答問者。有私淑艾者。此五者、君子之所以教也。（新式第一圈及第六圈用冒號，第二至五圈用點號。）

(又)王庶幾改之。予日望之。（新式用驚嘆號。）

(又)野哉、由也。（新式用驚嘆號。）

(二)點號 、

(1)凡新式用點號之處、都可用點。

(例)參看上文點號下所舉各例。

(2)有時可代分號。

(例)他到這個時候還不會來、我們先走罷。

(又)這把刀子太鈍了、拿那把鋸子來。

(3)總起下文的冒號、如下文不很長、都可用點。

(例)君子有三畏、畏天命、畏大人、畏聖人之言。(此例可用圈，也可用點。　如『君子有九思，』下舉九事，太長了，故須用圈。

(又)詩云、『如切如磋、如琢如磨、』其斯之謂歟。(引語之前，無論引語長短，都許用點，不當用圈。)

(4)驚嘆詞若是很短的、可用點。

(例)唉、豎子不足與謀。

（附註）用舊式點句符號時，這種符號雖可勉强删去，但引號似乎總不可少。若能加上私名號，便更好了。

三　理由

我們以爲文字沒有標點符號，便發生種種困難；有了符號的幫助，可使文字的效力格外完全，格外廣大。　綜計沒有標點符號的大害處約有三種，小害處不可勝舉。

（一）沒有標點符號，平常人不能『斷句』，書報便都成無用，教育便不能普及。　此害易見，不須例證。

（二）沒有標點符號，意思有時不能明白表示，容易使人誤解。

（例）歸有光的寒花葬志有『孺人每令婢倚几旁飯卽飯目眶冉冉動孺人又指予以爲笑』二十四字可作兩種讀法，使有兩種不同的解說。

(1)孺人每令婢倚几旁飯，卽飯目眶冉冉動。

(2) 孺人每令婢倚几旁飯，即飯，目眶冉冉動。

又如荀子正名篇說：『異形離心交喩異物名實互紐』十二個字，楊倞注讀成三個四字句，郝懿行讀成兩個六字句，意思便大不相同了。假使著書的人用了標點符號，便不須注解的人隨意亂猜了。

(三)沒有標點符號，決不能教授文法。因爲一篇之中，有章節的分段；一章一節之中，有句的分斷；一句之中，有分句(Clause)，兼讀(Phrase，嚴復譯爲『仂語，』)小頓(Pause。高元譯爲『讀』)的區別；分句之中，又有主句和從句的分別：凡此種種區分，若沒有標點符號，決不能明白表示；旣不能明白表示這些區別，文法的教授必不能滿意。

(例)左傳，昭七年：

匹夫匹婦強死，其魂魄猶能憑依於人，以爲淫厲；況良霄——我先君穆公之胄，子良之孫，子耳之子，敝邑之卿，從政三世矣（鄭雖無腆，抑諺曰，『蕞爾國，』而

三世執其政柄，其用物也弘矣，其取精也多矣，）其族又大，——所馮厚矣，而強死，能為鬼，不亦宜乎？

這一長句，若從文法結構上分析起來，非用許多符號不可。若沒有符號，必致囫圇吞下去，文法上各部分互相照應的地方必不能看出來。若全用一種圈子，豈不成了十幾句了，那能表示造句的文法呢？

因為這些害處，所以這幾年以來國內國外的中國學者很有些人提倡採用一種新式的標點符號。鼓吹最早的是科學雜誌。科學雜誌是橫行的，也曾討論直行標點的用法。後來新青年，太平洋，新潮，每週評論，北京法政學報等直行的雜誌也儘量採用新式的標點。國立北京大學所出版的大學叢書，大學月刊，及模範文選，學術文錄，等書也多用標點。［上海的東方雜誌也有全用標點的文章。］這幾年的實地試驗，引起了許多討論，現在國內明白事理的人，對於符號的形式雖然還有幾點異同的意見，但是對於標點符號的重要用處，大概都沒有懷疑的了。

因此我們想請教育部把這幾種標點符號頒行全國，使全國的學校都用符號幫助教授；使全國的報館漸漸採用符號，以便讀者；使全國的印刷所和書店早日造就出一班能排印符號的工人，漸漸的把一切書籍都用符號排印，以省讀書人的腦力，以謀教育的普及。

這是我們的希望。

提議人　馬裕藻　周作人　朱希祖　劉復　錢玄同　胡適

八年十一月二十九日夜修正，胡適

論短篇小說

這一篇乃是三月十五日在北京大學國文研究所小說科講演的材料。原稿由研究員傅斯年君記出，載於北京大學日刊。今就傅君所記，略爲更易，作爲此文。

一 什麼叫做「短篇小說？」

中國今日的文人大概不懂「短篇小說」是什麼東西。現在的報紙雜誌裏面，凡是筆記雜纂，不成長篇的小說，都可叫做「短篇小說」。所以現在那些「某生，某處人，幼負異才，……一日，遊某園，遇一女郎，睨之天人也，……」一派的爛調小說，居然都稱爲「短篇小說！」其實這是大錯的。西方的「短篇小說，」（英文叫做 Short story）在文學

上有一定的範圍，有特別的性質，不是單靠篇幅不長便可稱為『短篇小說』的。

我如今且下一個『短篇小說』的界說：

短篇小說是用最經濟的文學手段，描寫事實中最精采的一段，或一方面，而能使人充分滿意的文章。

這條界說中，有兩個條件最宜特別注意。今且把這兩個條件分說如下：

(一)『事實中最精采的一段或一方面』 譬如把大樹的樹身鋸斷，懂植物學的人看了樹身的『横截面』，數了樹的『年輪，』便可知道這樹的年紀。一人的生活，一國的歷史，一個社會的變遷，都有一個『縱剖面』和無數『横截面』。縱面看去，須從頭看到尾，纔可看見全部。横面截開一段，若截在要緊的所在，便可把這個『横截面』代表這個人，或這一國，或這一個社會。這種可以代表全部的部分，便是我所謂『最精采』的部分。又譬如西洋照相術未發明之前，有一種『側面剪影』(Silhouette)，用紙剪下人的側面，便可知道是某人。(此種剪影曾風行一時。今雖有照相術，尚有人為之。) 這種可以代表全形

的一面，便是我所謂『最精采』的方面。 若不是『最精采』的所在，決不能用一段代表全體，決不能用一面代表全形。

（二）『最經濟的文學手段』 形容『經濟』兩個字，最好是借用宋玉的話：『增之一分則太長，減之一分則太短，着粉則太白，施朱則太赤。』 須要不可增減，不可塗飾，處處恰到好處，方可當『經濟』二字。 因此，凡可以拉長演作章回小說的短篇，不是眞正『短篇小說』；凡敘事不能暢盡，寫情不能飽滿的短篇，也不是眞正『短篇小說』。

能合我所下的界說的，便是理想上完全的『短篇小說』。 世間所稱『短篇小說』，雖未能處處都與這界說相合，但是那些可傳世不朽的『短篇小說』，決沒有不具上文所說兩個條件的。

如今且舉幾個例。 西歷一八七〇年，法蘭西和普魯士開戰，後來法國大敗，巴黎被攻破，出了極大的賠款，還割了兩省地，纔能講和。 這一次戰爭，在歷史上就叫做普法之戰，是一件極大的事。 若是歷史家記載這事，必定要上溯兩國開釁的遠因，中記戰爭的詳情，下

尋戰與和的影響：這樣記去，可滿幾十本大冊子。 這種大事到了『短篇小說家』的手裏，便用最經濟的手腕去寫這件大事的最精采的一段或一面。 我且不舉別人，單舉Daudet和 Maupassant 兩個人爲例。 Daudet 所做普法之戰的小說，有許多種。 我曾譯出一種叫做『最後一課』(La dernière classe)（初譯名「割地」，登上海大共和日報，後改用今名，登留美學生季報第三年。） 全篇用法國割給普國兩省中一省的一個小學生的口氣，寫割地之後，普國政府下令，不許再教法文法語。 所寫的乃是一個小學教師教法文的『最後一課』 一切割地的慘狀，都從這個小學生眼中看出，口中寫出。 還有一種，叫做『柏林之圍』(Le siège de Berlin)（曾載「甲寅」第四號。） 寫的是法皇拿破崙第三出兵攻普魯士時，有一個曾在拿破崙第一麾下的老兵官，以爲這一次法兵一定要大勝了，所以特地搬到巴黎，住在凱旋門邊，準備着看法兵『凱旋』的大典。 後來這老兵官病了，他的孫女兒天天假造法兵得勝的新聞去哄他。 那時普國的兵已打破巴黎。 普兵進城之日，他老人家聽見軍樂聲，還以爲是法兵打破了柏林奏凱班師呢！ 這是借一個法國極強時代的老

兵來反照當日法國大敗的大恥，兩兩相形，眞可動人。

Maupassant所做普法之戰的小說也有多種。我曾譯他的『二漁夫』(Deux amis)，寫巴黎被圍的情形，却都從兩個酒鬼身上着想。還有許多篇，如"Mlle. Fifi"之類，（曾未譯出）或寫一個妓女被普國兵士擄去的情形，或寫法國內地村鄉裏面的光棍，乘着國亂，設立『軍政分府，』作威作福的怪狀，……都可使人因此推想那時法國兵敗以後的種種狀態。這都是我所說的『用最經濟的手腕，描寫事實中最精采的片段，而能使人充分滿意』的短篇小說。

二　中國短篇小說的略史。

『短篇小說』的定義既已說明了，如今且略述中國短篇小說的小史。

中國最早的短篇小說，自然要數先秦諸子的寓言了。莊子，列子，韓非子，呂覽，諸書所載的『寓言』往往有用心結構可當『短篇小說』之稱的。今舉二例。第一例見於列

子湯問篇：

太形王屋二山，方七百里，高萬仞，本在冀州之南，河陽之北。

北山愚公者，年且九十，面山而居，懲山之塞出入之迂也，聚室而謀曰，『吾與汝畢力平險，指通豫南，達於漢陰，可乎？』雜然相許。其妻獻疑曰，『以君之力，曾不能損魁父之丘。如太形王屋何？且焉置土石？』雜曰，『投諸渤海之尾，隱土之北！』

遂率子孫荷擔者三夫，叩石墾壤，箕畚運於渤海之尾。鄰人京城氏之孀妻，有遺男，始齔，跳往助之。寒暑易節，始一返焉。

河曲智叟笑而止之曰，『甚矣汝之不惠！以殘年餘力，曾不能毀山之一毛，其如土石何？』

北山愚公長息曰，『汝心之固，固不可徹，曾不若孀妻弱子！雖我之死，有子存焉。子又生孫，孫又生子，子又有子，子又有孫。子子孫孫，無窮匱也，而山不

加增。何若而不平？」

河曲智叟亡以應。

『操蛇之神』聞之，懼其不已也，告之於帝。

山，一厝朔東，一厝雍南。自此，冀之南，漢之陰，無隴斷焉。

這篇大有小說風味。第一，因為他要說『至誠可動天地，』却平空假造一段太形王屋兩山的歷史。第二，這段歷史之中，處處用人名，地名，用直接會話，寫細事小物，即寫天神也用『操蛇之神，』『夸娥氏二子』等私名，所以看來好像真有此事。這兩層都是小說家的家數。現在的人一開口便是『某生，』『某甲，』真是不會懂得做小說的ABC。

第二例見於莊子無鬼篇：

莊子送葬，過惠子之墓，顧謂從者曰：

郢人堊漫其鼻端若蠅翼，使匠石斲之。匠石運斤成風，聽而斲之，盡堊而鼻不傷。郢人立不失容。

宋元君聞之，召匠石曰，『嘗試爲寡人爲之！』

匠石曰，『臣則嘗能斲之。 雖然，臣之質死久矣！』

自夫子（謂惠子）之死也，吾無以爲質矣！ 吾無與言之矣！

這一篇寫『知己之感，』從古至今，無人能及。 看他寫『堊漫其鼻端，若蠅翼，』寫『匠石運斤成風，』都好像眞有此事，所以有文學的價值。 看他寥寥七十個字，寫盡無限感慨，是何等『經濟的』手腕！

自漢到唐這幾百年中，出了許多『雜記』體的書，却都不配稱做『短篇小說。』 最下流的如神仙傳和搜神記之類，不用說了。 最高的如世說新語，其中所記，有許多很有『短篇小說』的意味，却沒有『短篇小說』的體裁。 如下舉的例：

（1）桓公（溫）北征，經金城，見前爲琅琊時種柳。 看已十圍，慨然曰，『木猶如此，人何以堪！』 攀枝執條，泫然流淚。

（2）王子猷（徽之）居山陰，夜大雪，眠覺開室，命酌酒，四望皎然。 因起彷徨，詠

左思招隱詩，忽憶戴安道。時戴在剡，卽便夜乘小船就之。經宿方至，造門不前而返。人問其故。王曰，『吾本乘興而來，興盡而返，何必見戴！』

此等記載，都是揀取人生極精采的一小段，用來代表那人的性情品格，所以我說世說很有『短篇小說』的意味。只是世說所記都是事實，或是傳聞的事實，雖有剪裁，却無結構，故不能稱做『短篇小說』。

比較說來，這個時代的散文短篇小說還該數到陶潛的桃花源記。這篇文字，命意也好，布局也好，可以算得一篇用心結構的『短篇小說』。此外，便須到韻文中去找短篇小說了。韻文中孔雀東南飛一篇是狠好的短篇小說，記事言情，事事都到。但是比較起來，還不如木蘭辭更爲『經濟』。

木蘭辭記木蘭的戰功，只用『將軍百戰死，壯士十年歸，』十個字；記木蘭歸家的那一天，却用了一百多字。十個字記十年的事，不爲少。一百多字記一天的事，不爲多。這便是文學的『經濟』。但是比較起來，木蘭辭還不如古詩上山採蘼蕪更爲神妙。那詩道：

上山採蘼蕪，下山逢故夫。長跪問故夫：『新人復何如？』『新人雖言好，未若故人姝。顏色類相似，手爪不相如。新人從門入，故人從閤去。新人工織縑，故人工織素。織縑日一匹，織素五丈餘。將縑來比素，新人不如故。』

這首詩有許多妙處。第一，他用八十個字，寫出那家夫婦三口的情形，使人可憐被逐的『故人，』又使人痛恨那沒有心肝，想靠着老婆發財的『故夫。』第二，他寫那人棄妻娶妻的事，卻不用從頭說起：不用說『某某，某處人，娶妻某氏，甚賢；已而別有所愛，遂棄前妻而娶新歡……。』他只從這三個人的歷史中挑出那日從山上採野菜回來遇着故夫的幾分鐘，是何等『經濟的手腕！』是何等『精采的片段！』第三，他只用『上山採蘼蕪，下山逢故夫，』十個字，便可寫出這婦人是一個棄婦，被棄之後，非常貧苦，只得挑野菜度日。這是何等神妙手段！懂得這首詩的好處，方才可談『短篇小說』的好處。

到了唐朝，韻文散文中都有狠妙的短篇小說。韻文中，杜甫的石壕吏是絕妙的例。那詩道：

暮投石壕村，有吏夜捉人，老翁踰牆走，老婦出門看。吏呼一何怒！婦啼一何苦！聽婦前致詞：『三男鄴城戍。一男附書至，二男新戰死。生者且偷生，死者長已矣！室中更無人，惟有乳下孫，有孫母未去，出入無完裙。老嫗力雖衰，請從吏夜歸，急應河陽役，猶得備晨炊。』夜久語聲絕，如聞泣幽咽。……天明登前途，獨與老翁別！

這首詩寫天寶之亂，只寫一個過路投宿的客人夜裏偷聽得的事，不插一句議論，能使人覺得那時代徵兵之制的大害，百姓的痛苦，丁壯死亡的多，差役捉人的橫行：一一都在眼前。捉人捉到生了孫兒的祖老太太，別的吏可想而知了。

白居易的新樂府五十首中，儘有狠好的短篇小說。最妙的是新豐折臂翁一首。看他寫『是時翁年二十四，兵部牒中有名字，夜深不敢使人知，偷將大石搥折臂，』使人不得不發生『苛政猛於虎』的思想。白居易的琵琶行也算得一篇很好的短篇小說。白居易的短處，只因為他有點迂腐氣，所以處處要把做詩的『本意』來做結尾，即如新豐折臂

詩篇若加上『君不見開元宰相宋開府』一段，便沒有趣味了。　又如長恨歌一篇，本用道士見楊貴妃，帶來信物一件事作主體。　白居易雖做了這詩，心中卻不信道士見楊妃的神話，所以他不但說楊妃所在的仙山『在虛無縹緲中』；還要先說楊妃死時『金鈿委地無人收，翠翹金雀玉搔頭，』竟直說後來『天上』帶來的『鈿合金釵』是馬嵬坡拾起的了！自己不信，所以說來便不能叫人深信。　人說趙子昂畫馬，先要伏地作種種馬相。　做小說的人，也要如此，也要用全副精神替書中人物設身處地，體貼入微。　做『短篇小說』的人，格外應該如此。　為什麼呢？　因為『短篇小說』要把所挑出的『最精采的一段』作主體，才可有全神貫注的妙處。　若帶點迂氣，處處把『本意』點破，便是把書中事實作一種假設的附屬品，便沒有趣味了。

唐朝的散文短篇小說很多，好的卻實在不多。　我看來看去，只有張說的虬髯客傳可算得上品的『短篇小說』。　虬髯客傳的本旨只是要說『眞人之興，非英雄所冀。』　他卻平空造出虬髯客一段故事，插入李靖紅拂一段情史，寫到正熱鬧處，忽然寫『太原公子

揚棄而來，』遂使那位野心豪傑絕心於事國，另去海外開闢新國。這種立意布局，都是小說家的上等工夫。這是第一層長處。這篇是『歷史小說。』凡做『歷史小說，』不可全用歷史上的事實，却又不可違背歷史上的事實。全用歷史的事實，便成了『演義』體，如三國演義和東周列國志，沒有眞正『小說』的價值。（『三國』所以稍有小說價值者，全靠其能於歷史事實之外，加入許多小說材料耳。）若違背了歷史的事實，如說岳傳使岳飛的兒子掛帥印打平金國，雖可使一班愚人快意，却又不成『歷史的』小說了。最好是能於歷史事實之外，造成一些『似歷史又非歷史』的事實，寫到結果却又不違背歷史的事實。如法國大仲馬的俠隱記，（商務出版。譯者君朔，不知是何人。我以為近年譯西洋小說當以君朔所譯諸書為第一。君朔所用白話，全非鈔襲舊小說的白話，乃是一種特創的白話，最能傳達原書的神氣。其價值高出林紓百倍，可惜世人不會賞識。）寫英國暴君查爾第一世為克林威爾所囚時，有幾個俠士出了死力百計想把他救出來，每次都到將成功時忽又失敗；寫來極熱鬧動人，令人急煞，却終不能救免查爾第一世斷頭之刑，故不違背歷史的事實。又如水滸傳所記宋江等三十六人

是正史所有的事實。水滸傳所寫宋江在潯陽江上吟反詩，寫武松打虎殺嫂，寫魯智深大鬧和尚寺，……等事，處處熱鬧煞，卻終不違歷史的事實。（『蕩寇志』便違背歷史的事實了。）虬髯客傳的長處正在他寫了許多動人的人物事實，把『歷史的』人物（如李靖，劉文靜，唐太宗之類。）『和非歷史的』人物（如虬髯客，紅拂是。）穿插夾混，叫人看了竟像那時眞有這些人物事實。但寫到後來，虬髯客飄然去了，依舊是唐太宗得了天下，一毫不違背歷史的事實。這是『歷史小說』的方法，便是虬髯客傳的第二層長處。此外還有一層好處。唐以前的小說，無論散文韻文，都只能敘事，不能用全副氣力描寫人物。虬髯客傳寫虬髯客極有神氣，自不用說了。就是寫紅拂李靖等『配角，』也都有自性的神情風度。這種『寫生』手段，便是這篇的第三層長處。有這三層長處，所以我敢斷定這篇虬髯客傳是唐代第一篇『短篇小說。』宋朝是『章回小說』發生的時代。如宣和遺事和五代史平話等書都是後世『章回小說』的始祖。宣和遺事中記楊志賣刀殺人，晁蓋等八人路劫生辰綱，宋江殺閻婆惜諸段，便是施耐庵水滸傳的稿本。從宣和遺事變成水滸傳，

是中國文學史上一大進步。但宋朝是『雜記小說』極盛的時代，故宣和遺事等書，總脫不了『雜記體』的性質，都是上段不接下段，沒有結構布局的。宋朝的『雜記小說』頗多好的，但都不配稱做『短篇小說』。『短篇小說』是有結構局勢的；是用全副精神氣力貫注到一段最精采的事實上的。『雜記小說』是東記一段，西記一段，如一盤散沙，如一篇零用帳，全無局勢結構的。這個區別，不可忘記。

明清兩朝的『短篇小說』可分白話與文言兩種。白話的『短篇小說』可用今古奇觀作代表。今古奇觀是明末的書，大概不全是一人的手筆。（如杜十娘一篇，用文言極多，遠不如賣油郎，似出兩人手筆。）書中共有四十篇小說，大要可分兩派：一是演述舊作的，一是自己創作的。如『吳保安棄家贖友』一篇，全是演唐人的吳保安傳，不過添了一些瑣屑節目罷了。但是這些加添的瑣屑節目，便是文學的進步。水滸所以比史記更好，只在多了許多瑣屑細節。水滸所以比宣和遺事更好，也只在多了許多瑣屑細節。從唐人的吳保安，變成今古奇觀的吳保安；從唐人的李汧公，變成今古奇觀的李汧公；從漢人的伯牙

子斯，變成今古奇觀的伯牙子期：——這都是文學由略而詳，由粗枝大葉而瑣屑細節的進步。此外那些明人自己創造的小說，如賣油郎，如洞庭紅，如喬太守，如念親恩孝女藏兒，都可稱狠好的「短篇小說」。依我看來，今古奇觀的四十篇之中，布局以喬太守爲最工，寫生以賣油郎爲最工。喬太守一篇，用一個李都管做全篇的線索，是有意安排的結構。賣油郎一篇寫秦重，花魁娘子，九媽，四媽，各到好處。今古奇觀中雖有狠平常的小說，（如三孝廉，吳保安，羊角哀，諸篇。）比起唐人的散文小說，已大有進步了。唐人的小說，最好的莫如虬髯客傳。但虬髯客傳寫的是英雄豪傑，容易見長。今古奇觀中大多數的小說，寫的都是些瑣細的人情世故，不容易寫得好。唐人的小說大都屬於理想主義。（如虬髯客傳，紅線，聶隱娘，諸篇。）今古奇觀中如賣油郎，徐老僕，喬太守，孝女藏兒，便近於寫實主義了。至於由文言的唐人小說變成白話的今古奇觀，寫物寫情，都更能曲折詳盡，那更是一大進步了。

只可惜白話的短篇小說，發達不久，便中止了。中止的原因，約有兩層。第一，因爲白

話的『章回小說』發達了，做小說的人往往把許多短篇略加組織，合成長篇。如儒林外史和品花寶鑑名爲長篇的『章回小說』其實都是許多短篇湊攏來的。這種雜湊的長篇小說的結果，反阻礙了白話短篇小說的發達了。第二，是因爲明末淸初的文人，很做了一些中上的文言短篇小說。如虞初新志，虞初續志，聊齋志異等書裏面，很有幾篇可讀的小說。比較看來，還該把聊齋志異來代表這兩朝的文言小說。聊齋裏面，如續黃梁，胡四相公，青梅，促織，細柳，……諸篇，都可稱爲『短篇小說』。聊齋的小說，平心而論，實在高出唐人的小說。蒲松齡雖喜說鬼狐，但他寫鬼狐却都是人情世故，於理想主義之中，却帶幾分寫實的性質。這實在是他的長處。只可惜文言不是能寫人情世故的利器。到了後來，那些學聊齋的小說，更不值得提起了。

三 結論

最近世界文學的趨勢，都是由長趨短，由繁多趨簡要。——『簡』與『略』不同，故這

句話與上文說『由略而詳』的進步並無衝突—詩的一方面，所重的在於『寫情短詩，』(Lyrical Poetry (或譯「抒情詩」。) 像 Homer, Milton, Dante 那些幾十萬字的長篇，幾乎沒有人做了；就有人做，(十九世紀尚多此種。) 也很少人讀了。 戲劇一方面，蕭士比亞的戲，有時竟長到五齣二十幕，(此所指乃 Hamlet 也。) 後來變到五齣五幕；又漸漸變成三齣三幕；如今最注重的是『獨幕戲』了。 小說一方面，自十九世紀中段以來，最通行的是『短篇小說。』 長篇小說如 Tolstoy 的『戰爭與和平，』竟是絕無而僅有的了。所以我們簡直可以說，『寫情短詩，』『獨幕劇，』『短篇小說，』三項，代表世界文學最近的趨向。 這種趨向的原因，不止一種。 (一) 世界的生活競爭一天忙似一天，時間越寶貴了，文學也不能不講究『經濟；』若不經濟，只配給那些吃了飯沒事做的老爺太太們看，不配給那些在社會上做事的人看了。 (二) 文學自身的進步，與文學的『經濟』有密切關係。 斯賓塞說，論文章的方法，千言萬語，只是『經濟』一件事。 文學越進步，自然越講求『經濟』的方法。 有此兩種原因，所以世界的文學都趨向這三種『最經濟的』體

裁。今日中國的文學，最不講『經濟。』那些古文家和那『聊齋濫調』的小說家，只會記『某時到某地，遇某人，作某事』的死賬，毫不懂狀物寫情是全靠瑣屑節目的。那些長篇小說家又只會做那無窮無極，九尾龜一類的小說，連體裁布局都不知道，不要說文學的經濟了。若要救這兩種大錯，不可不提倡那最經濟的體裁，——不可不提倡眞正的『短篇小說。』

民國七年。

文學進化觀念與戲劇改良

去年我曾說過要做一篇戲劇改良私議，不料這一年匆匆過了，我這篇文章還不曾出世。於今新青年在這一期正式提出這個戲劇改良的問題，我以爲我這一次恐怕賴不過去了。幸而有傅斯年君做了一篇一萬多字的戲劇改良各面觀，把我想要說的話都說了，而且說得非常明白痛快；於是我這篇戲劇改良私議竟可以公然不做了。本期裏還有兩篇附錄：一是歐陽予倩君的予之戲劇改良觀，一是張繆子君的我的中國舊戲觀。此外還有傅君隨後做的再論戲劇改良，評論張君替舊戲辯護的文章。後面又有宋春舫先生的近世名戲百種目，選出一百種西洋名戲，預備我們譯作中國新戲的模範本。這一期有了這許多關於戲劇的文章，眞成了一本『戲劇改良號』了！我看了這許多文章，頗有一點心癢手癢，也想加入這種有趣味的討論，所以我劃出戲劇改良問題的一部分做我的題目，

就叫做『文學進化觀念與戲劇改良』。

我去年初回國時看見一部張之純的中國文學史，內中有一段說道：

是故崑曲之盛衰，實興亡之所繫。道咸以降，此調漸微。中興之頌未終，海內之人心已去。識者以秦聲之極盛，爲妖孽之先徵。其言雖激，未始無因。欲覩昇平，當復崑曲。樂記一言，自勝於政書萬卷也。（下卷一一八頁）

這種議論，居然出現於『文學史』裏面，居然作師範學校『新教科書』用，我那時初從外國回來，見了這種現狀，真是莫名其妙。這種議論的病根全在沒有歷史觀念，故把一代的興亡與崑曲的盛衰看作有因果的關係，故說『欲覩昇平，當復崑曲』。若是復崑曲遂可以致昇平，只消一道總統命令，幾處警察廳的威力，就可使中國戲園家家唱崑曲，——難道中國立刻便『昇平』了嗎？我舉這一個例來表示現在談文學的人大多沒有歷史進化的觀念。因爲沒有歷史進化的觀念，故雖是『今人』，却要做『古人』的死文字；雖是二十世紀的人，偏要說秦漢唐宋的話。即以戲劇一個問題而論，那班崇拜現行的西皮二黃

戲，認爲「中國文學美術的結晶」的人，固是不值一駁；就有些人明知現有的皮簧戲實在不好，終不肯主張根本改革，偏要主張恢復崑曲。現在北京一班不識字的崑曲大家天天鸚鵡也似的唱崑腔戲，一班無聊的名士幫着吹打，以爲這就是改良戲劇了。這些人都只是不明文學廢興的道理，不知道崑曲的衰亡自有衰亡的原因；不知道崑曲不能自保於道咸之時，決不能中興於既亡之後。所以我說，現在主張恢復崑曲的人與崇拜皮簧的人，同是缺乏文學進化的觀念。

如今且說文學進化觀念的意義。這個觀念有四層意義，每一層含有一個重要的教訓。

第一層總論文學的進化：文學乃是人類生活狀態的一種記載，人類生活隨時代變遷，故文學也隨時代變遷，故一代有一代的文學。周秦有周秦的文學，漢魏有漢魏的文學，唐有唐的文學，宋有宋的文學，元有元的文學。三百篇的詩人做不出元曲選，元曲選的雜劇

家也做不出三百篇。左邱明做不出水滸傳，施耐菴也做不出春秋左傳。這是文學進化觀念的第一層教訓，最容易明白，故不用詳細引證了。（古人如袁枚，焦循，多有能懂得此理的）

文學進化觀念的第二層意義是每一類文學不是三年兩載就可以發達完備的，須是從極低微的起原，慢慢的，漸漸的，進化到完全發達的地位。有時候，這種進化剛到半路上，遇着阻力，就停住不進步了；有時候，因為這一類文學受種種束縛，不能自由發展，故這一類文學的進化史，全是擺脫這種束縛力爭自由的歷史；有時候，這種文學上的羈絆居然完全毀除，於是這一類文學便可以自由發達；有時候，這種文學革命止能有局部的成功，不能完全掃除一切枷鎖鐐銬，後來習慣成了自然，便如纏足的女子不但不想反抗，竟以為非如此不美了！這是說各類文學進化變遷的大勢。西洋的戲劇便是自由發展的進化；中國的戲劇便是只有局部自由的結果。列位試讀王國維先生的宋元戲曲史，試看中國戲劇從古代的「歌舞」，（歌舞是一事，猶言歌的舞也。）（Ballad Dance）一變而為戲優；後來加入種種把戲，再變而為演故事兼滑稽的雜戲；（王氏以唐宋遼金之滑稽戲為一種獨立之戲劇，與歌舞戲

爲二事。鄙意此似有誤。王氏引各書所記詼諧各點，未必獨立於歌舞戲之外。但因打諢之中時有諷諫之旨，故各書特別記此詼諧之一部分而略其不足記之他部分耳。元雜劇中亦多打諢語。今之京調戲亦可隨時插入譏刺時政之打諢。若有人筆記之，後世讀之者亦但見林步青夏月潤之打諢而不見其他部分，或亦有疑爲單獨之滑稽戲者矣。）後來由『敍事』體變成『代言』體，由遍數變爲折數，由格律極嚴的大曲變爲可以增減字句變換宮調的元曲，於是中國戲劇三變而爲結構大致完成的元雜劇。

但元雜劇不過是大體完具，其實還有許多缺點：（一）每本戲限於四折，（二）每折限於一宮調，（三）每折限一人唱。後來南戲把這些限制全都毀除，使一劇的長短無定，一折的宮調無定，唱者不限於一人。雜劇的限制太嚴，故除一二大家之外，多止能鋪敍事實，不能有曲折詳細的寫生工夫；所寫人物，往往毫無生氣；所寫生活與人情，往往缺乏細膩體會的工夫。後來的傳奇，因爲體裁更自由了，故於寫生，寫物，言情，各方面都大有進步。試舉例爲證。李漁的蜃中樓乃是合拚元曲選裏的柳毅傳書同張生煮海兩本戲做成的，但蜃中樓不但情節更有趣味，並且把戲中人物一一都寫得有點生氣，個個都有點個性的區別。

如元劇中的錢塘君雖於布局有關，但沒有着意描寫；李漁於蜃中樓的獻壽一折中，寫錢塘君何等痛快，何等有意味！　這便是一進步。　又如元劇漁樵記寫朱買臣事，為後來南戲爛柯山所本，但爛柯山中寫人情世故，遠勝漁樵記，試讀癡夢一折，便知兩本的分別。　又如崐曲長生殿與元曲梧桐雨同記一事，但兩本相比，梧桐雨敘事雖簡潔，寫情實遠不如長生殿。以戲劇的體例看來，雜劇的文字經濟實為後來所不及；但以文學上表情寫生的工夫看來，雜劇實不及崐曲。　如長生殿中彈詞一折，雖脫胎於元人的貨郎旦，但一經運用不同，使寫出無限興亡盛衰的感慨，成為一段很動人的文章。　以上所舉的三條例，——蜃中樓，爛柯山，長生殿，——都可表示雜劇之變為南戲傳奇，在體裁一方面雖然不如元代的謹嚴，但因為體裁更自由，故於寫生表情一方面實在大有進步，可以算得是戲劇史的一種進化。　即以傳奇變為京調一事而論，據我個人看來，也可算得是一種進步。　傳奇的大病在於太偏重樂曲；一方面在當日極盛時代固未嘗不可供私家歌童樂部的演唱；但這種戲只可供上流人士的賞玩，不能成通俗的文學。　況且劇本折數無限，大多數都是太長了，不能全演，故不能

不割出每本戲中最精采的幾折，如西廂記的拷紅，如長生殿的聞鈴驚變等，其餘的幾折，往往無人過問了。割裂之後，文人學士雖可賞玩，但普通一般社會更覺得無頭無尾，不能懂得。傳奇雅劇既不能通行，於是各地的『土戲』紛紛興起：徽有徽調，漢有漢調，粵有粵戲，蜀有高腔，京有京調，秦有秦腔。統觀各地俗劇，約有五種公共的趨向：（一）材料雖有取材於元明以來的『雅劇』，（亦有新編者。）而一律改爲淺近的文字；（二）音樂更簡單了，從前各種複雜的曲調漸漸被淘汰完了，只剩得幾種簡單的調子；（三）因上兩層的關係，曲中字句比較的容易懂得多了；（四）每本戲的長短，比『雅劇』更無限制，更自由了；（五）其中雖多連台的長戲，但短戲的趨向極強，故其中往往有狠有剪裁的短戲，如三娘教子，四進士之類。依此五種性質看來，我們狠可以說，從崑曲變爲近百年的『俗戲』，可算得中國戲劇史上一大革命。大概百年來政治上的大亂，生計上的變化，私家樂部的銷滅，也都與這種『俗劇』的興起大有密切關係。後來『俗劇』中的京調受了幾個有勢力的人，如前清慈禧后等的提倡，於是成爲中國戲界最通行的戲劇。但此種俗劇的運動，

起原全在中下級社會，與文人學士無關，故戲中字句往往十分鄙陋，梆子腔中更多極不通的文字。俗劇的內容，因爲他是中下級社會的流行品，故含有此種社會的種種惡劣性，狠少如四進士一類有意義的戲。況且編戲做戲的人大都是沒有學識的人，故俗劇中所保存的戲臺惡習慣最多。這都是現行俗戲的大缺點。但這種俗戲在中國戲劇史上，實在有一種革新的趨向，有一種過渡的地位，這是不可埋沒的。研究文學歷史的人，須認淸這種改革的趨向，更須認明這種趨向在現行的俗劇中不但並不曾完全達到目的，反被種種舊戲的惡習慣所束縛，到如今弄成一種旣不通俗又無意義的惡劣戲劇。——以上所說中國戲劇進化小史的教訓是：中國戲劇一千年來力求脫離樂曲一方面的種種束縛，但因守舊性太大，未能完全達到自由與自然的地位。中國戲劇的將來，全靠有人能知道文學進化的趨勢，能用人力鼓吹，幫助中國戲劇早日脫離一切阻礙進化的惡習慣，使他漸漸自然，漸漸達到完全發達的地位。

文學進化的第三層意義是：一種文學的進化，每經過一個時代，往往帶着前一個時代

留下的許多無用的紀念品；這種紀念品在早先的幼稚時代本來是狠有用的，後來漸漸的可以用不着他們了，但是因為人類守舊的惰性，故仍舊保存這些過去時代的紀念品。在社會學上，這種紀念品叫做『遺形物』(Vestiges or Rudiments)。如男子的乳房，形式雖存，作用已失；本可廢去，總沒廢去；故叫做『遺形物』。即以戲劇而論，古代戲劇的中堅部分全是樂歌，打諢科白不過是一小部分；後來元人雜劇中科白竟占極重要的部分；如老生兒，陳州糶米，殺狗勸夫等雜劇竟有長至幾千字的說白，這些戲本可以廢去曲詞全用科白了，但曲詞終不曾廢去。明代已有『終曲無一曲』的傳奇，如屠長卿的曇花夢，（見汲古閣六十種曲。）可見此時可以完全廢曲用白了；但後來不但不如此，並且白越減少，曲詞越增多，明朝以後，除了李漁之外，竟連會做好白的人都沒有了。所以在中國戲劇進化史上，樂曲一部分本可以漸漸廢去，但也依舊存留，遂成一種『遺形物』。此外如臉譜，嗓子，台步，武把子，……等等，都是這一類的『遺形物』，早就可以不用了，但相沿下來至今不改。西洋的戲劇在古代也曾經過許多幼稚的階級，如『和歌』(Chorus)面具，『過門』，『背

躬』(aside)，武場……等等。但這種『遺形物』在西洋久已成了歷史上的古蹟，漸漸的都淘汰完了。這些東西淘汰乾淨，方才有純粹戲劇出世。中國人的守舊性最大，保存的『遺形物』最多。皇帝雖沒有了，總統出來時依舊地上鋪着黃土，年年依舊祀天祭孔，這都是『遺形物』。再回到本題，現今新式舞台上有了布景，本可以免去種種開門，關門，跨門檻的做作了，但這些做作依舊存在；甚至於在一個布置完好的祖先堂裏『上馬加鞭！』又如武把子一項，本是古代角觝等戲的遺風，在完全成立的戲劇裏本沒有立足之地。一部元曲選裏，一百本戲之中只有三四本用得着武場；而這三四本武場戲之中有單鞭奪槊和氣英布兩本都用一個觀戰的人口述戰場上的情形，不用在戲台上打仗而戰爭的情狀都能完全寫出。這種虛寫法便是編戲的一大進步。不料中國戲劇家發明這種虛寫法之後六七百年，戲台上依舊是打筋斗，爬杆子，舞刀耍鎗的賣弄武把子，這都是『遺形物』的怪現狀。這種『遺形物』不掃除乾淨，中國戲劇永遠沒有完全革新的希望。不料現在的劇評家不懂得文學進化的道理；不知道這種過時的『遺形物』很可阻礙戲

劇的進化;又不知道這些東西於戲劇的本身全不相關,不過是歷史經過的一種遺形物;居然竟有人把這些「遺形物」——臉譜,嗓子,台步,武把子,唱工,鑼鼓,馬鞭子,跑龍套,等等——當作中國戲劇的精華!這真是缺乏文學進化觀念的大害了。

文學進化觀念的第四層意義是:一種文學有時進化到一個地位,便停住不進步了;直到與別種文學相接觸,有了比較,無形之中受了影響,或是有意的吸收人的長處,方才再繼續有進步。此種例在世界文學史上,真是舉不勝舉。如英國戲劇在伊里沙白女王的時代本極發達,有蔣生(Ben Jonson)蕭士比亞等的名著;後來英國人崇拜蕭士比亞太甚了,被他籠罩一切,故十九世紀的英國詩與小說雖有進步,於戲劇一方面實在沒有出色的著作;直到最近三十年中,受了歐洲大陸上新劇的影響,方才有蕭伯納(Bernard Shaw)高爾華胥(John Galsworthy)等人的名著。這便是一例。中國文學向來不曾與外國高級文學相接觸,所接觸的都沒有什麼文學的勢力;然而我們細看中國文學所受外國的影響也就不少了。六朝至唐的三四百年中間,西域(中亞細亞)各國的音樂,歌舞,戲劇,

輸入中國的極多：如龜茲樂，如『撥頭』戲，（舊唐書音樂志云「撥頭者，出西域胡人」）却是極明顯的例。（看「宋元戲曲史」第九頁）再看唐宋以來的曲調，如伊州，涼州，熙州，甘州，氐州，各種曲，名目顯然，可證其為西域輸入的曲調。此外中國詞曲中還不知道有多少外國分子呢！現在戲台上用的樂器，十分之六七是外國的樂器，最重要的是『胡琴』，更不用說了。所以我們可以說，中國戲劇的變遷，實在帶着無數外國文學美術的勢力。只可惜這千餘年來和中國戲台接觸的文字美術都是一些狠幼稚的文學美術，故中國戲劇所受外來的好處雖然一定不少，但所受的惡劣影響也一定狠多。現在中國戲劇有西洋的戲劇可作直接比較參考的材料，若能有人虛心研究，取人之長，補我之短；掃除舊日的種種『遺形物，』採用西洋最近百年來繼續發達的新觀念，新方法，新形式，如此方才可使中國戲劇有改良進步的希望。

我現在且不說這種『比較的文學研究』可以得到的種種高深的方法與觀念，我且

單舉兩種極淺近的益處——

（一）悲劇的觀念——中國文學最缺乏的是悲劇的觀念。無論是小說，是戲劇，總是一個美滿的團圓。現今戲園裏唱完戲時總有一男一女出來一拜，叫做『團圓』，這便是中國人的『團圓迷信』的絕妙代表。有一兩個例外的文學家，要想打破這種團圓的迷信，如石頭記的林黛玉不與賈寶玉團圓，如桃花扇的侯朝宗不與李香君團圓；但是這種結束法是中國文人所不許的，於是有後石頭記，紅樓圓夢等書，把林黛玉從棺材裏掘起來好同賈寶玉團圓；於是有顧天石的南桃花扇使侯公子與李香君當場團圓！又如朱買臣棄婦，本是一樁『覆水難收』的公案，元人作漁樵記，後人作爛柯山，偏要設法使朱買臣夫婦團圓。又如白居易的琵琶行寫的本是『同是天涯淪落人，相逢何必曾相識』兩句，元人作青衫淚，偏要叫那琵琶娼婦跳過船，跟白司馬同去團圓！又如岳飛被秦檜害死一件事乃是千古的大悲劇，後人做說岳傳偏要說岳雷掛帥打平金兀朮，封王團圓！這種『團圓』的迷信』乃是中國人思想薄弱的鐵證。做書的人明知世上的眞事都是不如意的居大部

分，他明知世上的事不是顛倒是非，便是生離死別，他却偏要使『天下有情人都成了眷屬，』偏要說善惡分明，報應照彰。 他閉着眼睛不肯看天下的悲劇慘劇，不肯老老實實寫天工的顛倒慘酷，他只圖說一個紙上的大快人心。 這便是說謊的文學。 更進一層說：團圓快樂的文字，讀完了，至多不過能使人覺得一種滿意的觀念，決不能叫人有深沉的感動，決不能引人到徹底的覺悟，決不能使人起根本上的思量反省。 例如石頭記寫林黛玉與賈寶玉一個死了，一個出家做和尚去了，這種不滿意的結果方才可以使人傷心感歎，使人覺悟家庭專制的罪惡，使人對於人生問題和家族社會問題發生一種反省。 若是這一對有情男女竟能成就『木石姻緣，』團圓完聚，事事如意，那麼曹雪芹又何必作這一部大書呢？ 這一部書還有什麼『餘味』可說呢？ 故這種『團圓』的小說戲劇，根本說來，只是腦筋簡單，思力薄弱的文學，不耐人尋思，不能引人反省。 西洋的文學自從希臘的厄斯奇勒（Aeschylus,）沙孚克里(Sophocles,)虞里彼底(Euripides)時代即有極深密的悲劇觀念。 悲劇的觀念：第一，即是承認人類最濃摯最深沉的感情不在眉開眼笑之時，乃在悲哀

不得意無可奈何的時節；第二，即是承認人類親見別人遭遇悲慘可憐的境地時，都能發生一種至誠的同情，都能暫時把個人小我的悲歡哀樂一齊消納在這種至誠高尚的同情之中；第三，即是承認世上的人事無時無地沒有極悲極慘的傷心境地，不是天地不仁，『造化弄人，』（此希臘悲劇中最普通的觀念）便是社會不良使個人銷磨志氣，墮落人格，陷入罪惡不能自脫。（此近世悲劇最普通的觀念。） 有這種悲劇的觀念，故能發生各種思力深沉，意味深長，感人最烈，發人猛省的文學。 這種觀念乃是醫治我們中國那種說謊作僞思想淺薄的文學的絕妙聖藥。 這便是比較的文學研究的一種大益處。

（二）文學的經濟方法——我在『論短篇小說』一篇裏已說過『文學的經濟』的道理了。 本篇所說，專指戲劇文學立論。

戲劇在文學各類之中，最不可不講經濟。 爲什麼呢？ 因爲（1）演戲的時間有限；（2）做戲的人的精力與時間都有限；（3）看戲的人的時間有限；（4）看戲太長久了，使人生厭倦；（5）戲臺上的設備，如布景之類，有種種困難，不但須要圖省錢，還要圖省事；（6）有許多

事實情節是不能在戲臺上一一演出來的，如千軍萬馬的戰爭之類。 有此種種原因，故編戲時須注意下列各項經濟的方法

(1)時間的經濟　須要能於最簡短的時間之內，把一篇事實完全演出。

(2)人力的經濟　須要使做戲的人不致筋疲力竭，須要使看戲的人不致頭昏眼花。

(3)設備的經濟　須要使戲中的陳設布景不致超出戲園中設備的能力。

(4)事實的經濟　須要使戲中的事實樣樣都可在戲台上演出來；須要把一切演不出的情節一概用間接法或補敍法演出來。

我們中國的戲劇最不講究這些經濟方法。 如長生殿全本至少須有四五十點鐘方可演完，桃花扇全本須用七八十點鐘方可演完。 有人說，這種戲從來不唱全本的；我請問，既不唱全本，又何必編全本的戲呢？ 那種連台十本，二十本，三十本的『新戲』更不用說了。這是時間的不經濟。 中國戲界最怕『重頭戲』往往有幾個人遞代扮演一個脚色，如雙

金錢豹，如雙四杰村之類；這是人力的不經濟。中國新開的戲園試辦布景，一齣四進士要布十個景；一齣落馬湖要布二十五個景！（這是嚴格的說法。但現在的戲園裏實在有一大段不布景。）這是設備的不經濟。再看中國戲台上，跳過桌子便是跳牆；站在桌上便是登山；四個跑龍套便是一千人馬；轉兩個灣便是行了幾十里路；翻幾個觔斗，做幾件手勢，便是一場大戰。這種粗笨愚蠢，不真不實，自欺欺人的做作，看了真可使人作嘔！既然戲台上不能演出這種事實，又何苦硬把這種情節放在戲裏呢？西洋的戲劇最講究經濟的方法。即如本期張豂子君『我的中國舊戲觀』中所說外國戲最講究的『三種聯合』，便是戲劇的經濟方法。張君引這三種聯合來比中國舊戲中身段台步各種規律，便大錯了。三種聯合原名 The Law of Three Unities，當譯為『三一律』。『三一』即是：（1）一個地方，（2）一個時間，（3）一樁事實。我且舉一齣三娘教子做一個勉強借用的例。三娘教子這齣戲自始至終只在一個機房裏面，只須布一幕的景，這便是『一個地方』；這齣戲的時間只在放學回來的一段時間，這便是『一個時間』；這齣戲的情節只限於機房教子一段事

實，這便是『一樁事實。』　這齣戲只挑出這一小段時間，這一個小地方，演出這一小段故事；但是看戲的人因此便知道這一家的歷史；便知道三娘是第三妾，他的丈夫從軍不回，大娘二娘都再嫁了，只剩三娘守節撫孤，這兒子本不是三娘生的，……這些情節都在這小學生放學回來的一個極短時間內，從三娘薛寶口中，一一補敘出來，正不用從十幾年前敘起：這便是戲劇的經濟。　但是三娘教子的情節很簡單，故雖偶合『三一律，』還不算難。　西洋的希臘戲劇遵守『三一律』最嚴；近世的『獨幕劇』也嚴守這『三一律。』　其餘的『分幕劇』只遵守『一樁事實』的一條，於時間同地方兩條便往往擴充範圍，不能像希臘劇本那種嚴格的限制了。（看『新青年』四卷六號裏的易卜生所做的娜拉與國民之敵兩劇便知。）

但西洋的新戲雖不能嚴格的遵守『三一律，』却極注意劇本的經濟方法：無五折以上的戲，無五幕以上的布景，無不能在台上演出的情節。　張豂子君說，『外國演陸軍劇，必須另築大戲館。』　這是極外行的話。　西洋戲劇從沒有什麼『陸軍劇；』古代雖偶有戰鬥的戲，也不過在戲台後面吶喊作戰鬥之聲罷了；近代的戲劇連這種笨法都用不着，只稱開

一幕，用幾句補敘的話，便够了。 元曲選中的薛仁貴一本，便是這種寫法，比單鞭奪槊與氣英布兩本所用觀戰員詳細報告的寫法更經濟了。 元人的雜劇，限於四折，故不能不講經濟的方法，雖不能上比希臘的名劇，下比近世的新劇，也就可以比得上十六七世紀英國法國戲劇的經濟了。（此單指體裁段落，並不包括戲中的思想與寫生工夫。） 南曲以後，編戲的人專注意詞章音節一方面，把體裁的經濟方法完全拋掉，遂有每本三四十齣的笨戲，弄到後來，不能不割裂全本，變成無數沒頭沒腦的小戲！ 現在大多數編戲的人，依舊是用『從頭至尾』的笨法，不知什麼叫做『剪裁，』不知什麼叫做『戲劇的經濟。』 補救這種笨伯的戲劇方法，別無他道，止有研究世界的戲劇文學，或者可以漸漸的養成一種文學經濟的觀念。 這也是比較的文學研究的一種益處了。

以上所說兩條，——悲劇的觀念，文學的經濟，——都不過是最淺近的例，用來證明研究西洋戲劇文學可以得到的益處。 大凡一國的文化最忌的是『老性；』『老性』是『暮

氣，』一犯了這種死症，幾乎無藥可醫；百死之中，止有一條生路：趕快用打針法，打一些新鮮的『少年血性』進去，或者還可望卻老還童的功效。現在的中國文學已到了暮氣攻心，奄奄斷氣的時候！趕緊灌下西方的『少年血性湯，』還恐怕已經太遲了；不料這位病人家中的不肖子孫還要禁止醫生，不許他下藥，說道，『中國人何必吃外國藥！』……哼！

民國七年九月。

追答李濂鏜君

李濂鏜君的通信登在三卷二號，那期報寄到美國時，我已離開紐約，故不曾見着。今見張先生提起此信，我方才找出李君的原信細讀一遍。 李君說 Metonymy 似典故，Antithesis 似對仗，似不甚確。 Antithesis 固含有對峙之意，然與吾國的『對仗』略有不同。如尹文子說『聖法之治以至此，非聖人之治也；』人與法相對峙。 又如三國志上『既生瑜，何生亮；』瑜與亮相對峙。 俗話說，『謀事在人，成事在天，』謀與成，天與人，皆相對峙。此類之句法，在西文名為 Antithesis。 此種句法，本是語言的自然表示，中西多有的，並不是平對仄仄對平的對仗也不是勉强拉攏的對仗；更不是全篇到底的駢文長律。

Metonymy 有廣狹兩義，譯義均為『代文。』 廣義之『代文，』包一切用此字代彼字之作用。 如說『某人能寫一筆好北魏，』其實是說『北魏碑體的字。』 又如說，『前

日上書左右，不知執事將何以教之？』『左右』與『執事』均是『代文。』 又如說，『明日午刻潔樽候駕。』 不說備酒肴，却用『潔樽』；不說請你來，却說『候駕。』 這都是『代文』的廣義。 Metonymy 的狹義與 Synecdoche 同意。 此亦是『代文，』但限於用一部分代全體或用全體代一部分。 例如『過盡千帆皆不是，』千帆代千隻船，是一部分代全體。 又如『老母春秋已高，』春秋是兩季之名，用來代年歲，也是一部分代全體。又如說『倩何人喚取紅巾翠袖，搵英雄淚，』明說『女子，』却只說女子的『紅巾翠袖，』這也是用一部分代全體。 又如『美人』二字，『人』是類名，却用來單指女子；又如朝日與落日，都是『斜陽，』但我們偏說落日是斜陽：這都是用類名來代個體事物，即是用全體代一部分了。 此類用法，都可名爲 Metonymy 或 Synecdoche。 這是用『套語，』不是用典。

大多數『套語』之初起時，本是狠合美學的原理的。 文學的美感有一條極重要的規律曰：說得越具體越好，說得越抽象越不好。 更進一層說：凡全稱名辭都是抽象的；凡個

體事物都是具體的。故說『美人，』是抽象的，不能發生明瞭濃麗的想像。若說『紅巾翠袖，』便是具體的，便可引起一種具體的影像。又如說『少年，』是抽象的；若說『衫青鬢綠，』便是具體的，便可引起濃麗明瞭的影像了。這是大多數『套語』所以發生的原由。但是『套語』初起時，本全靠他們那種引起具體影象的能力。後來成了爛調的套語，便失了這種能力，與抽象的全稱名詞沒有分別了。況且時代變遷，一時代的套語過了一二百年便不能適用。如宋人可用『紅巾翠袖』代表美人，今世的女子若穿戴着紅巾翠袖，便成笑柄了！又如古代少年可說『衫青鬢綠。』後來『綠』字所表的顏色漸漸由深綠變成淺綠，我們久已不說頭髮是『綠』的，我們的少年也不穿青衫，都穿起淺色的衫子來了！所以我所說文學改良的八事中有『不用套語』一條，正是為了這個道理。

西洋的『古典』文學中也有用典的。在英文名為 Allusions，分神話典，史事典，時事典，各類，但用的狠少；即在 Milton 與 Pope 之詩中尚不多見。十九世紀以後的詩，與故更是絕無而僅有的了。

以上答張君與李君所提出之兩事。

李君原信有云：「文學家之用典用對仗，猶藥品之用毒物，婦人之用脂粉。庸醫用毒，誠能殺人，無鹽塗脂，誠能益醜。然毒物用於良醫，不立能愈奇疾奏膚功耶？脂粉施於西施，不更可顯如花美如神耶？」我以為良醫決不靠毒物醫病。藥能醫病時卽非毒物，因此病非此藥不能醫也。用典則不然。用典的人只是懶於自己措詞造語，故用典來含混過去。天下有不可代之毒物，無不可代之典故，不能相比也。至於美人，終以不施脂粉為貴。凡用脂粉者，皆本不美而強欲裝美，適成為花臉之「花」，與牛鬼蛇神之「神」耳！

民國七年十月。

讀沈尹默的舊詩詞

尹默：

我讀了你的舊式詩詞，覺得我完全是一個門外漢，不配『贊一詞；』至於揀選去留，那更不用說了。 但是我是一個最愛說話的人，又是一個最愛說『外行話』的人。 我以為有許多事，『內行』見慣了的，反不去尋思裏面的意味；倒是『門外漢』伸頭向裏一望，有時還能找出一點意義。 這是我於今敢來說外行話的理由。

我常說那些轉灣子的感事詩與我們平常做的『打油詩，』有同樣的性質。 為什麼呢？ 因為我們做『打油詩』往往使用個人的『事實典故，』如『黃加披肩鳥从比』之類，正如做寄託詩的人往往用許多歷史的，或文學的，或神話的，或豔情的典故套語。 這兩種詩同有一種弱點：只有個中人能懂得，局外人便不能懂得。 局外人若要懂得，還須請個

人詳加註釋。因此，儘聞只有幾首「打油詩」可讀，也只有幾首寄託詩可讀。

所以我以為寄託詩須要真能「言近而旨遠」。這五字被一般妄人用爛了便失了意味。我想「言近而旨遠」是說從文字表面上看來，寫的是一件人人可懂的平常實事；若再進一步，卻還可尋出一個寄託的深意。譬如山谷的「江水西頭隔烟樹，望不見江東路。思量只有夢來去，更不怕江闌住」一首，寫的是相思，寄託的是「做官思想」。又如稼軒的「寶釵分，桃葉渡」一首詞，寫的是閨情，寄託的是感時（如「點點飛紅，都無人管」之類。）感身世。（如「試把燈花卜歸期」之類）「言近」則越「近」（淺近）越好；「旨遠」則不妨深遠。言近，須要不倚賴寄託的遠旨也能獨立存在，有文學的價值。

有許多寄託詩是「言遠而旨近」的。怎麼叫做「言遠而旨近」呢？本是極淺近的意思，卻用了許多不求人解的僻典。若不知道他寄託的意思，便成全無意識七湊八湊的怪文字。這種詩不能獨立存在，在當時或有不得已的理由，在後世或有歷史上的價值，但在文學上卻不能有甚麼價值。

以上所說是一個門外漢研究這種詩的標準觀念。依此觀念來看老兄的詩，則珠館，出遊見落花，（二首）春日感賦，（起二句稍弱。）無題，久雨，皆可存。文儒詠，北史儒林傳，詠史雜詠，諸詩則僅可供讀史者參考之資料了。

若從摹古一方面論之，則補梅盦（一，二。）三月廿六日雜感，（二，五，七，八。）二月廿三日詠史，珠館，皆極佳。

詞中小令諸闋皆佳，長調稍差。老兄以為何如？適最愛「更尋高處倚危闌，閑看垂楊風裏老」兩句，這也是「紅老之學」的表示了。「天氣薄晴如中酒」以文法繩之，頗覺少一二字。

我生平不曾做客觀的豔詩豔詞。不知何故。例如「推錦枕，垂翠袖，獨自香銷時候。簾不捲，有誰知？淚痕紅滿衣。」卽使殺了我，我也做不出來。今夜仔細想來，大概由於我受「寫實主義」的影響太深了，所以每讀這種詩詞，但覺其不實在，但覺其套語的形式，（如「錦枕」，「翠袖」，「香銷」，「捲簾」，「淚痕」之類。）而不覺其所代表的情味。往往

須力逼此心，始看得下去；否則讀了與不曾讀一樣。既不喜這種詩，自然不曾做了。若要去了套語，又不能有真知灼見的閒情知識可寫，所以一生不曾做一首閒情的詩。

寫到這裏，忽然想起玄同來。他若見了此上一段，一定說我有意挖苦你老兄的套語詞。

其實不然。我近來頗想到中國文學套語的心理學。有許多套語（竟可說一切套語）的緣起，都是極正當的。凡文學最忌用抽象的字，（虛的字，）最宜用具體的字，（實的字。）例如說「少年，」不如說「衫青鬢綠；」說「老年，」不如說「白髮，」「霜鬢；」說「女子，」不如說「紅巾翠袖；」說「春，」不如說「姹紫嫣紅，」「垂楊芳草；」說「秋，」不如說「西風紅葉，」「落葉疏林。」……初用時，這種具體的字最能引起一種濃厚實在的意象；如說「垂楊芳草，」便真有一個具體的春景；說「楓葉蘆花，」便真有一個具體的秋景。這是古文用這些字眼的理由，是極正當的，極合心理作用的。但是後來的人把這些字眼用得太爛熟了，使成了陳陳相因的套語。成了套語，便不能發生引起具體意象的作用了。

所以我說，『但覺其套語的形式，而不覺其所代表的情味。』所以我單說『不用套語，』是不行的。須要從積極一方面着手，說明現在所謂『套語，』本來不過是具體的字，有引起具體的影象的目的。須要使學者從根本上下手，學那用具體的字的手段。學者能用新的具體字，自然不要用那陳陳相因的套語了。例如古人說『河橋酒幔青，』今人可說『火車氣笛響；』古人說『紅巾翠袖，』今人可說『口口口口；』古人說『衫青鬢綠，』今人可說『燕尾鼠鬚』了！——以上所說，似乎超出本題，既然動手寫了，且送與老兄一看。

六月十夜。

談新詩

——八年來一件大事——

(一)

民國六年(一九一七)一月一日，新青年第二卷第五號出版，裏面有我的朋友高一涵的一篇文章，題目是『一九一七年預想之革命。』他預想從那一年起中國應該有兩種革命：(一)於政治上應揭破賢人政治之眞相，(二)於教育上應打消孔教爲修身大本之憲條。高君的預言，不幸到今日還不曾實現。『賢人政治』的迷夢總算打破了一點，但是打破他的，並不是高君所希望的『立於萬民之後，破除自由的阻力鼓舞自動之機

能』的政治國家，乃是一種更壞更腐敗更黑暗的武人政治。 至於孔教爲修身大本的憲法，依現今的思想趨勢看來，這個當然不能成立；但是安福部的參議院已通過這種議案了，今年雙十節的前八日北京還要演出一齣徐世昌親自祀孔的好戲！

但是同一號的新青年裏，還有一篇文章，叫做『文學改良芻議，』是新文學運動的第一次宣言書。 新青年的第二卷第六號接着發表了陳獨秀君的『文學革命論。』 後來七年四月裏又有一篇『建設的文學革命論。』 這一種文學革命的運動，在我的朋友高君做那篇『一九一七年預想的革命』時雖然還沒有響應，但是自從一九一七年一月以來，這種革命—多謝反對黨送登廣告的影響—居然可算是傳播得很廣很遠了。 文學革命的目的是要替中國創造一種『國語的文學』——活的文學。 這兩年來的成績，國語的散文是已過了辯論的時期，到了多數人實行的時期了。 只有國語的韻文—所謂『新詩』—還脫不了許多人的懷疑。 但是現在做新詩的人也就不少了。 報紙上所載的，自北京到廣州，自上海到成都，多有新詩出現。

這種文學革命預算是辛亥大革命以來的一件大事。現在星期評論出這個雙十節的紀念號，要我做一萬字的文章。我想，與其枉費筆墨去談這八年來的無謂政治，倒不如讓我來談談這些比較有趣味的新詩罷。

（二）

我常說，文學革命的運動，不論古今中外，大概都是從『文的形式』一方面下手，大概都是先要求語言文字文體等方面的大解放。歐洲三百年前各國國語的文學起來代替拉丁文學時，是語言文字的大解放；十八十九世紀法國囂俄英國華次活(Wordsworth)等人所提倡的文學改革，是詩的語言文字的解放；近幾十年來西洋詩界的革命，是語言文字和文體的解放。這一次中國文學的革命運動，也是先要求語言文字和文體的解放。新文學的語言是白話的，新文學的文體是自由的，是不拘格律的。初看起來，這都是『文的形式』一方面的問題，算不得重要。卻不知道形式和內容有密切的關係。形式上的束縛，

使精神不能自由發展，使良好的內容不能充分表現。若想有一種新內容和新精神，不能不先打破那些束縛精神的枷鎖鐐銬。因此，中國近年的新詩運動可算得是一種「詩體的大解放」。因為有了這一層詩體的解放，所以豐富的材料，精密的觀察，高深的理想，複雜的感情，方才能跑到詩裏去。五七言八句的律詩決不能容豐富的材料，二十八字的絕句決不能寫精密的觀察，長短一定的七言五言決不能委婉達出高深的理想與複雜的感情。

最明顯的例就是周作人君的小河長詩（新青年六卷二號）。這首詩是新詩中的第一首傑作，但是那樣細密的觀察，那樣曲折的理想，決不是那舊式的詩體詞調所能達得出的。周君的詩太長了，不便引證，我且舉我自己的一首詩作例：

應該

他也許愛我，——也許還愛我，——

但他總勸我莫再愛他。

他常常怪我；
這一天他眼淚汪汪的望着我，
說道：『你如何還想着我？
想着我你又如何能對他？
你要是當眞愛我，
你應該把愛我的心愛他，
你應該把待我的情待他。』
………………
他的話句句都不錯，——
上帝幫我！
我『應該』這樣做！　（嘗試集二，四九。）

這首詩的意思神情都是舊體詩所達不出的。別的不消說，單說『他也許愛我，——也許還

愛我』這十個字的幾層意思，可是舊體詩能表得出的嗎？

再舉康白情的窗外：

窗外的閒月，
緊戀着窗內蜜也似的相思。
相思都惱了，
他還涎着臉兒在牆上相窺。
回頭月也惱了，
一抽身兒就沒了。
月倒沒了，
相思倒覺着捨不得了。　（新潮一，四。）

這個意思，若用舊詩體，一定不能說得如此細膩。

就是寫景的詩，也須有解放了的詩體，方才可以有寫實的描畫。　例如杜甫詩『江天

漠漠鳥飛去，』何嘗不好？ 但他爲律詩所限，必須對上一句『風雨時時龍一吟，』就壞了。簡單的風景，如『高臺芳樹，飛燕蹴紅英，舞困榆錢自落』之類，還可用舊詩體描寫。 稍微複雜細密一點，舊詩就不夠用了。 如傅斯年君的深秋永定門晚景中的一段：（新潮一，二。）

……那樹邊，地邊，天邊，

如雲，如水，如烟，

望不斷，——一線。

忽地裏撲喇喇一響，

一個野鴨飛去水塘，

彷彿像大車音浪，漫漫的工——東——噹。

又有種說不出的聲息，若續若不響。

這一段的第六行，若不用有標點符號的新體，決做不到這種完全寫實的地步。 又如俞平伯君的春水船中的一段：（新潮一，四。）

……對面來了個縴人，
拉着個單桅的船徐徐移去。
雙櫓掛在船脣，
皺面開紋，
活活水流不住。
船頭晒着破網。
漁人坐在板上，
把刀劈竹拍拍的響。
船口立個小孩，又憨又蠢，
不知爲什麼？
笑迷迷痴看那黃波浪。……

這種樸素眞實的寫景詩乃是詩體解放後最足使人樂觀的一種現象。

以上舉的幾個例，都可以表示詩體解放後詩的內容之進步。我們若用歷史進化的眼光來看中國詩的變遷，便可看出自三百篇到現在，詩的進化沒有一回不是跟着詩體的進化來的。三百篇中雖然也有幾篇組織很好的詩如『氓之蚩蚩』『七月流火』之類；又有幾篇很妙的長短句，如『坎坎發檀兮』『園有桃』之類；但是三百篇究竟還不曾完全脫去『風謠體』(Ballad)的簡單組織。直到南方的騷賦文學發生，方才有偉大的長篇韻文。這是一次解放。但是騷賦體用兮些等字煞尾，停頓太多又太長，太不自然了。故漢以後的五七言古詩刪除沒有意思的煞尾字，變成貫串篇章，便更自然了。若不經過這一變，決不能產生焦仲卿妻木蘭辭一類的詩。這是二次解放。五七言成為正宗詩體以後，最大的解放莫如從詩變為詞。五七言詩是不合語言之自然的，因為我們說話決不能句句是五字或七字。詩變為詞，只是從整齊句法變為比較自然的參差句法。唐五代的小詞雖然格調很嚴格，已比五七言詩自然的多了。如李後主的『剪不斷，理還亂，是離愁。別有一般滋味在心頭。』這已不是詩體所能做得到的了。試看晁補之的驀山溪：

……愁來不醉，不醉奈愁何？
汝南周，東陽沈，
勸我如何醉？

這種曲折的神氣，決不是五七言詩能寫得出的。又如辛稼軒的水龍吟：

……落日樓頭，斷鴻聲裏，江南游子，
把吳鈎看了，闌干拍遍，
無人會，登臨意。

這種語氣也決不是五七言的詩體能做得出的。這是三次解放。宋以後，詞變爲曲，曲又經過幾多變化，根本上看來，只是逐漸刪除詞體裏所剩下的許多束縛自由的限制，又加上詞體所缺少的一些東西如襯字套數之類。但是詞曲無論如何解放，終究有一個根本的大拘束：詞曲的發生是和音樂合併的，後來雖有可歌的詞，不必歌的曲，但是始終不能脫離「調子」而獨立，始終不能完全打破詞調曲譜的限制。直到近來的新詩發生，不但打破

五言七言的詩體，並且推翻詞調曲譜的種種束縛；不拘格律，不拘平仄，不拘長短；有什麼題目，做什麼詩；詩該怎樣做，就怎樣做。這是第四次的詩體大解放。這種解放，初看去似乎很激烈，其實只是三百篇以來的自然趨勢。自然趨勢逐漸實現，不用有意的鼓吹去促進他，那便是自然進化。自然趨勢有時被人類的習慣性守舊性所阻礙，到了該實現的時候均不實現，必須用有意的鼓吹去促進他的實現，那便是革命了。一切文物制度的變化，都是如此的。

(三)

上文我說新體詩是中國詩自然趨勢所必至的，不過加上了一種有意的鼓吹，使他於短時期內猝然實現，故表面上有詩界革命的神氣。這種議論很可以從現有的新體詩裏尋出許多證據。我所知道的『新詩人，』除了會稽周氏弟兄之外，大都是從舊式詩，詞，曲裏脫胎出來的。沈尹默君初作的新詩是從古樂府化出來的。例如他的人力車夫（新

青年四，一。）

日光淡淡，白雲悠悠，
風吹薄冰，河水不流。
出門去，雇人力車。 街上行人，往來很多；車馬紛紛，不知幹些甚麼。
人力車上人，個個穿棉衣，個個袖手坐，還覺風吹來，身上冷不過，
車夫單衣已破，他却汗珠兒顆顆往下墜。

稍讀古詩的人都能看出這首詩是得力於『孤兒行』一類的古樂府的。 我自己的新詩，詞調很多，還是不用諱飾的。 例如前年做的鴿子：（嘗試集二，二六。）

雲淡天高，好一片晚秋天氣！
有一羣鴿子，在空中遊戲。
看他們三三兩兩，
迴環來往，

爽著如意，
忽地裏翻身映日，白羽襯青天，鮮明無比！

就是今年做詩也還有帶着詞調的。例如送任叔永回四川的第二段（嘗試集二五一。）

你還記得，我們暫別又相逢，正是赫貞春好？
記得江樓同遠眺，雲影渡江來，驚起江頭鷗鳥？
記得江邊石上，同坐看潮回，浪聲遮斷人笑？
記得那回同訪友，日暗風橫，林裏陪他聽松嘯？

懂得詞的人，一定可以看出這四長句用的是四種詞調裏的句法。這首詩的第三段便不同了：

這回久別再相逢，便又送你歸去，未免太匆匆！
多虧得天意多留你兩日，使我做得詩成相送。
萬一這首詩趕得上遠行人，

多替我說聲「老任珍重珍重！」

這一段便是純粹新體詩。此外新潮社的幾個新詩人——傅斯年，俞平伯，康白情，——也都是從詞曲裏變化出來的，故他們初做的新詩都帶着詞或曲的意味音節。此外各報所載的新詩，也很多帶着詞調的。例太多了我不能遍舉，且引最近一期的少年中國（第　期）裏周無君的過印度洋：

圓天蓋着大海，黑水托着孤舟。
也看不見山，那天邊只有雲頭。
也看不見樹，那水上只有海鷗。
那裏是非洲？那裏是歐洲？
我美麗親愛的故鄉却在腦後！
怕回頭，怕回頭，
一陣大風，雪浪上船頭，

飄颻，吹散一天雲霧一天愁。

這首詩狠可表示這一半詞一半曲的過渡時代了。

（四）

我現在且談新體詩的音節。

現在攻擊新詩的人，多說新詩沒有音節。不幸有一些做新詩的人也以爲新詩可以不注意音節。這都是錯的。攻擊新詩的人，他們自己不懂得「音節」是什麼，以爲句脚有韻，句裏有「平平仄仄」「仄仄平平」的調子，就是有音節了。中國字的收聲不是韻母（所謂陰聲，）便是鼻音（所謂陽聲，）除了廣州入聲之外，從沒有用他種聲母收聲的。因此，中國的韻最寬。句尾用韻眞是極容易的事，所以古人有「押韻便是」的挖苦話。押韻乃是音節上最不重要的一件事。至於句中的平仄，也不重要。古詩「相去日已遠，衣帶日已緩。浮雲蔽白日，遊子不顧返，」音節何等響亮？但是用平仄寫出來便不能讀

了：

平仄仄仄仄，平仄仄仄仄。
平平仄仄仄，平仄仄仄仄。

又如陸放翁：

我生不逢柏梁建章之宮殿，安得峨冠侍游宴？

頭上十一個字是『仄平仄平仄平仄平平平仄，』讀起來何以覺得音節很好呢？這是因爲一來這一句的自然語氣是一氣貫注下來的；二來呢，因爲這十一個字裏面，逢宮疊韻，梁章疊韻，不柏雙聲，建宮雙聲，故更覺得音節和諧了。

詩的音節全靠兩個重要分子：一是語氣的自然節奏，二是每句內部所用字的自然和諧。至於句末的韻脚，句中的平仄，都是不重要的事。語氣自然，用字和諧，就是句末無韻也不要緊。例如上文引晁補之的詞：『愁來不醉，不醉奈愁何？汝南周，東陽沈，勸我如何醉？』這二十個字，語氣又曲折，又貫串，故雖隔開五個『小頓』方才用韻，讀的人毫不覺得。

新體詩中也有用舊體詩詞的音節方法來做的。最有功效的例是沈尹默君的三絃：

（新青年五，二。）

中午時，火一樣的太陽，沒法去遮攔，讓他直晒長街上。靜悄悄少人行路；
祇有悠悠風來，吹動路旁楊樹。

誰家破大門裏，半院子綠茸茸細草，都浮着閃閃的金光。旁邊有一段低低的土牆，擋住了個彈三絃的人，卻不能隔斷那三絃鼓盪的聲浪。

門外坐着一個穿破衣裳的老年人，雙手抱着頭，他不聲不響。

這首詩從見解意境上和音節上看來，都可算是新詩中一首最完全的詩。看他第二段『旁邊』以下一長句中，旁邊是雙聲；有一是雙聲；段低低的，土擋，彈的，斷盪的，十一個都是雙聲。這十一個字都是『端透定』（D,T）的字，模寫三絃的聲響，又把『擋』『彈』『斷』『盪』四個陽聲的字和七個陰聲的雙聲字（段，低，低，的，土，的，的，）參錯夾用，更顯出三絃的抑揚頓挫。蘇東坡把韓退之聽琴詩改為送彈琵琶的詞，開端是『呢呢兒女

語：『燈火夜微明，恩冤爾汝來去彈指淚和聲。』 他頭上連用五個極短促的陰聲字，接着用一個陽聲的『燈』字，下面『恩冤爾汝』之後，又用一個陽聲的『彈』字，也是用同樣的方法。

吾自己也常用雙聲疊韻的法子來幫助音節的和諧。 例如一顆星兒一首：（嘗試集二，五三。）

我喜歡你這顆頂大的星兒，
可惜我叫不出你的名字。
平日月明時，
月光遮盡了滿天星，總不能遮住你。
今天風雨後，悶沉沉的天氣，
我望遍天邊，尋不見一點半點光明，
回轉頭來，

只有你在那楊柳高頭依舊亮晶晶地。

這首詩『氣』字一韻以後，隔開三十三個字方才有韻，讀的時候全靠『遍，天，邊，見，點，半，點，』一組疊韻字，（遍，邊，半，明，又是雙聲字，）和『有，柳，頭，舊，』一組疊韻字夾在中間，故不覺得『氣』『地』兩韻隔開那麼遠。

這種音節方法，是舊詩音節的精采，（參看清代周春的『杜詩雙聲疊韻譜』）能夠容納在新詩裏，固然也是好事。但是這是新舊過度時代的一種有趣味的研究，並不是新詩音節的全部。新詩大多數的趨勢，依我們看來，是朝着一個公共方向走的。那個方向便是『自然的音節。』

自然的音節是不容易解說明白的。我且分兩層說：

第一，先說『節』——就是詩句裏面的頓挫段落。舊體的五七言詩是兩個字爲一『節』的。隨便舉例如下：

風綻—雨肥—梅（兩節半）

江間｜波浪｜兼天｜湧（三節半）

王郎｜酒酣｜拔劍｜斫地｜歌｜莫哀（五節半）

我生｜不逢｜柏梁｜建章｜之｜宮殿（五節半）

又｜不得｜身在｜滎陽｜京索｜間（四節外兩個破節）

終｜不似｜一朶｜釵頭｜顫裊｜向人｜欹側（六節半）

新體詩句子的長短，是無定的；就是句裏的節奏，也是依着意義的自然區分與文法的自然區分來分析的。　白話裏的多音字比文言多得多，並且不止兩個字的聯合，故往往有三個字爲一節，或四五個字爲一節的。　例如：

萬一｜這首詩｜趕得上｜遠行｜人。

門外｜坐着｜一個｜穿破衣裳的｜老年人。

雙手｜抱着頭｜他｜不聲｜不響。

旁邊｜有一段｜低低的｜土牆｜擋住了｜個｜彈三絃的人。

這一天—他—眼淚汪汪的—望着我—說道—你如何—還想着我？ 想着

我—你又如何—能對他？

第二，再說『音』——就是詩的聲調。 新詩的聲調有兩個要件：一是平仄要自然，二是用韻要自然。 白話裏的平仄，與詩韻裏的平仄有許多大不相同的地方。 同一個字，單獨用來是仄聲，若同別的字連用，成爲別的字的一部分，就成了很輕的平聲了。 例如『的』字，『了』字都是仄聲字，在『掃雪的人』和『掃淨了東邊』裏，便不成仄聲了。 我們檢直可以說白話詩裏只有輕重高下，沒有嚴格的平仄。 例如周作人君的兩個掃雪的人（新青年六（三））的兩行：

祝福你掃雪的人！

我從清早起，在雪地裏行走，不得不謝謝你。

『祝福你掃雪的人』上六個字都是仄聲，但是讀起來自然有個輕重高下。 『不得不謝謝你』六個字又都是仄聲，但是讀起來也有個輕重高下。 又如同一首詩裏有『一面儘

掃一面儘下」八個字都是仄聲，但讀起來不但不拗口，並且有一種自然的音調。 白話詩的聲調不在平仄的調劑得宜，全靠這種自然的輕重高下。

至於用韻一層，新詩有三種自由：第一，用現代的韻，不拘古韻，更不拘平仄韻。 第二，平仄可以互相押韻，這是詞曲通用的例，不單是新詩如此。 第三，有韻固然好，沒有韻也不妨。新詩的聲調既在骨子裏，──在自然的輕重高下，在語氣的自然區分，──故有無韻腳都不成問題。 例如周作人君的小河雖然無韻，但是讀起來自然有很好的聲調，不覺得是一首無韻詩。 我且舉一段如下：

……小河的水是我的好朋友，
他曾經穩穩的流過我面前，
我對他點頭，他對我微笑，
我願他能夠放出了石堰，
仍然穩穩的流着，

向我們微笑……

又如周君的兩個掃雪的人中一段：

……一面儘掃，一面儘下：
掃淨了東邊，又下滿了西邊；
掃開了高地，又填平了窪地。

這是用內部詞句的組織來幫助音節，故讀時不覺得是無韻詩。

內部的組織，──層次，條理，排比，章法，句法，──乃是音節的最重要方法。 我的朋友任叔永說，『自然二字也要點研究。』 研究並不是叫我們去講究那些『蜂腰』『鶴膝』『合掌』等等玩意兒，乃是要我們研究內部的詞句應該如何組織安排，方才可以發生和諧的自然音節。 我且舉康白情君的送客黃浦一章（少年中國二）作例：

送客黃浦，
我們都攀着纜，──風吹着我們的衣服，──

站在沒遮闌的船邊樓上。
看看涼月麗空，
才顯出淡妝的世界。
我想世界上只有光，
只有花，
只有愛！
我們都談着，——
談到日本二十年來的戲劇，
也談到『日本的光，的花，的愛』的須磨子。
我們都相互的看着。
只是壽昌有所思，
他不看着我，

他不看着別的那一個。
這中間充滿了別意，
但我們只是初次相見。

（五）

我這篇隨便的詩談做得太長了，我且略談『新詩的方法，』作一個總結的收場。

有許多人曾問我做新詩的方法，我說，做新詩的方法根本上就是做一切詩的方法；新詩除了『新體的解放』一項之外，別無他種特別的做法。

這話說得太攏統了。聽的人自然又問，那麽做一切詩的方法究竟是怎樣呢？

我說，詩須要用具體的做法，不可用抽象的說法。凡是好詩，都是具體的；越偏向具體的，越有詩意詩味。凡是好詩，都能使我們腦子裏發生一種—或許多種—明顯逼人的影像。這便是詩的具體性。

李義山詩『歷覽前賢國與家，成由勤儉敗由奢，』這不成詩。為什麼呢？因為他用的是幾個抽象的名詞，不能引起什麼明瞭濃麗的影像。

『綠垂紅折筍，風綻雨肥梅，』是詩。『芹泥垂燕嘴，蕊粉上蜂鬚，』是詩。『四更山吐月，殘夜水明樓，』是詩。為什麼呢？因為他們都能引起鮮明撲人的影像。

『五月榴花照眼明，』是何等具體的寫法！

『雞聲茅店月，人跡板橋霜，』是何等具體的寫法！

『枯藤老樹昏鴉，小橋流水人家，古道西風瘦馬，夕陽西下，——斷腸人在天涯！』這首小曲裏有十個影像，連成一串，並作一片蕭瑟的空氣，這是何等具體的寫法！

以上舉的例都是眼睛裏起的影像。還有引起聽官裏的明瞭感覺的。例如上文引的『呢呢兒女語，燈火夜微明，恩冤爾汝來去，彈指淚和聲，』是何等具體的寫法！

還有能引起讀者渾身的感覺的。例如姜白石詞，『暝入西山，漸喚我一葉夷猶乘興。』這裏面『一葉夷猶』四個合口的雙聲字讀的時候使我們覺得身在小舟裏，在鏡

平的湖水上盪來盪去。 這是何等具體的寫法！

再進一步說，凡是抽象的材料，格外應該用具體的寫法。 看詩經的伐檀：

坎坎伐檀兮，寘之河之干兮，
河水清且漣猗，——
不稼不穡，胡取禾三百廛兮！
不狩不獵，胡瞻爾庭有縣貆兮！

社會不平等是一個抽象的題目，你看他卻用如此具體的寫法。

又如杜甫的石壕吏，寫一天晚上一個遠行客人在一個人家寄宿，偷聽得一個捉差的公人同一個老太婆的談話， 寥寥一百二十個字，把那個時代的徵兵制度，戰禍，民生痛苦，種種抽象的材料，都一齊描寫出來了。 這是何等具體的寫法！

再看白樂天的新樂府，那幾篇好的——如『折臂翁，』『賣炭翁，』『上陽宮人，』——都是具體的寫法。 那幾篇抽象的議論——如『七德舞，』『司天臺，』『采詩官，』——便不成

詩了。

舊詩如此，新詩也如此。

現在報上登的許多新體詩，很多不滿人意的。我仔細研究起來，那些不滿人意的詩犯的都是一個大毛病，——抽象的題目用抽象的寫法。

那些我不認得的詩人做的詩，我不便亂批評。我且舉一個朋友的詩做例。傅斯年君在新潮四號裏做了一篇散文，叫做一段瘋話，結尾兩行說道：

我們最當敬重的是瘋子，最當親愛的是孩子。瘋子是我們的老師，孩子是我們的朋友。我們帶着孩子，跟着瘋子，走，走向光明去。

有一個人在北京晨報裏投稿，說傅君最後的十六個字是詩不是文。後來新潮五號裏傅君有一首前倨後恭的詩，——一首很長的詩。我看了說，這是文，不是詩。

何以前面的文是詩，後面的詩反是文呢？因爲前面那十六個字是具體的寫法，後面的長詩是抽象的題目用抽象的寫法。我且抄那詩中的一段，就可明白了：

倨也不由他，恭也不由他！——
你還報他。
向你倨，你也不削一塊肉；向你恭，你也不長一塊肉。
況且終竟他要向你變的，理他呢！

這種抽象的議論是不會成爲好詩的。

再舉一個例。新青年六卷四號裏面沈尹默君的兩首詩。一首是赤裸裸：

人到世間來，本來是赤裸裸，
本來沒汙濁，却被衣服重重的裹着，這是爲什麼？
難道淸白的身不好見人嗎？那汙濁的，裹着衣服，就算免了恥辱嗎？

他本想用具體的比喻來攻擊那些作僞的禮敎，不料結果還是一篇抽象的議論，故不成爲好詩。還有一首生機：

刮了兩日風，又下了幾陣雪。

山桃雖是開着却凍壞了夾竹桃的葉。
地上的嫩紅芽，更僵了發不出。
人人說天氣這般冷，
草木的生機恐怕都被摧折；
誰知道那路旁的細柳條，
他們暗地裏却一齊換了顏色！

這種樂觀，是一個很抽象的題目，他却用最具體的寫法，故是一首好詩。

我們徽州俗話說人自己稱贊自己的是『戲臺裏喝采』。我這篇談新詩裏常引我自己的詩做例，也不知犯了多少次『戲台裏喝采』的毛病。現在且再犯一次，舉我的老鴉做一個『抽象的題目用具體的寫法』的例罷：

我大清早起，
站在人家屋角上啞啞的啼。

人家討嫌我，
說我不吉利：
我不能呢呢喃喃討人家的歡喜！

——民國八年，十月。

嘗試集自序

我這三年以來做的白話詩若干首，分做兩集，總名爲嘗試集。民國六年九月我到北京以前的詩爲第一集，以後的詩爲第二集　民國五年七月以前，我在美國做的文言詩詞删剩若干首，合爲去國集，印在後面作一個附錄。

我的朋友錢玄同曾替嘗試集做了一篇長序，把應該用白話做文章的道理說得很痛快透切。我現在自己作序，只說我爲什麼要用白話來做詩。這一段故事，可以算是嘗試集產生的歷史，可以算是我個人主張文學革命的小史。

我做白話文字，起於民國紀元前六年（丙午），那時我替上海競業旬報做了半部章回小說，和一些論文，都是用白話做的。到了第二年（丁未），我因脚氣病，出學堂養病。病中無事，我天天讀古詩，從蘇武李陵直到元好問，單讀古體詩，不讀律詩。那一年我也做

了幾篇詩，內中有一篇五百六十字的遊萬國賽珍會，和一篇近三百字的棄父行；以後我常常做詩，到我往美國時，已做了兩百多首詩了。我先前不做律詩，因爲我少時不曾學對對子，心裏總覺得律詩難做。後來偶然做了一些律詩，覺得律詩原來是最容易做的玩意兒，用來做應酬朋友的詩，再方便也沒有了。我初做詩，人都說我像白居易一派。後來我因爲要學時髦，也做一番研究杜甫的工夫。但是我讀杜詩，只讀石壕吏，自京赴奉先詠懷一類的詩，律詩中五律我極愛讀，七律中最討厭秋興一類的詩，常說這些詩文法不通，只有一點空架子。

自民國前六七年到民國前二年（庚戌，）可算是一個時代。這個時代已有不滿意於當時舊文學的趨向了。我近來在一本舊筆記裏（名自勝生隨筆，是丁未年記的）翻出這幾條論詩的話：

作詩必使老嫗聽解，固不可；然必使士大夫讀而不能解，亦何故耶？（錄龍堂詩話）

東坡云「詩須有爲而作。」 元遺山云「縱橫正有淩雲筆，俯仰隨人亦可憐。」（錄南濠詩話）

這兩條都有密圈，也可見我十六歲時論詩的旨趣了。

民國前二年，我往美國留學。 初去的兩年作詩不過兩三首，民國成立後，任叔永（鴻雋）楊杏佛（銓）同來綺色佳（Ithaca），有了做詩的伴當了。 集中文學篇所說：

明年任與楊，遠道來就我。 山城風雪夜，枯坐殊未可。
烹茶更賦詩，有倡還須和。 詩爐久灰冷，從此生新火。

都是實在情形。 在綺色佳五年，我雖不專治文學，但也頗讀了一些西方文學書籍，無形之中，總受了不少的影響，所以我那幾年的詩，胆子已大得多。 去國集裏的耶穌誕節歌和久雪後大風作歌都帶有試驗意味。 後來做自殺篇，完全用分段作法，試驗的態度更顯明了。 藏暉室劄記第三冊有跋自殺篇一段說：

……吾國作詩每不重言外之意，故說理之作極少。 求一撲蒲（Pope）已不

可多得，何況華茨活（Wordsworth）貴推（Goethe）與白朗吟（Browning）矣。此篇以吾所持樂觀主義入詩。全篇爲說理之作，雖不能佳，然途徑具在。他日多作之，或有進境耳。（民國三年七月七日）

又跋云：

吾近來作詩，頗能不依人蹊徑，亦不專學一家。命意固無從摹倣，即字句形式亦不爲古人成法所拘，蓋頗能獨立矣。（七月八日）

民國四年八月，我作一文論『如何可使吾國文言易於教授』。文中列舉方法幾條，還不曾主張用白話代文言。但那時我已明言『文言是半死之文字，不當以教活文字之法教之。』又說『活文字者，日用語言之文字，如英法文是也；如吾國之白話是也。死文字者，如希臘拉丁，非日用之語言，已陳死矣。半死文字者，以其中尙有日用之分子在也。如犬字是已死之字，狗字是活字；乘馬是死語，騎馬是活語：故曰半死文字也。』（劄記第九冊）

四年九月十七夜，我因爲自己要到紐約進哥倫比亞大學，梅覲莊（光迪）要到康橋進哈佛大學，故作一首長詩送覲莊。詩中有一段說：

梅君梅君毋自鄙！神州文學久枯餒，百年未有健者起，新潮之來不可止，文學革命其時矣！吾輩勢不容坐視，且復號召二三子，革命軍前杖馬箠，鞭笞驅除一車鬼，再拜迎入新世紀！以此報國未云菲，縮地戡天差可儗。梅君梅君毋自鄙！

原詩共四百二十字，全篇用了十一個外國字的譯音。不料這十一個外國字就惹出了幾年的筆戰！任叔永把這些外國字連綴起來，做了一首游戲詩送我：

牛敦，愛迭孫，培根，客爾文，索虜與霍桑，「烟士披里純」：

鞭笞一車鬼，爲君生瓊英。文學今革命，作歌送胡生。

我接到這詩，在火車上依韻和了一首寄給叔永諸人：

詩國革命何自始？要須作詩如作文。琢鏤粉飾喪元氣，貌似未必詩之純。

小人行文頗大胆，諸公一一皆人英。願共僇力莫相笑，我輩不作腐儒生。

梅覲莊誤會我「作詩如作文」的意思，寫信來辨論。他說：

……詩文截然兩途。詩之文字與文之文字，自有詩文以來，無論中西，已分道而馳。……足下爲詩界革命家，改良詩之文字則可；若僅移文之文字於詩，即謂之革命，謂之改良，則不可也。……以其太易易也。

這封信逼我把詩界革命的方法表示出來。我的答書不曾留稿。今鈔答叔永書一段如下：

適以爲今日欲救舊文學之弊，先從滌除「文勝」之弊入手。今人之詩徒有鏗鏘之韻，貌似之辭耳。其中實無物可言。其病根在於重形式而去精神，在於以文勝質。詩界革命當從三事入手：第一，須言之有物；第二，須講求文法；第三，當用「文之文字」時，不可故意避之。三者皆以質救文之弊也。……覲莊所論「詩之文字」與「文之文字」之別，亦不盡當。即如白香山詩，「城

云臣按六典書任土貢有不貢無道州水土所生者只有矮民無矮奴！」 李義山詩，『公之斯文若元氣，先時已入人肝脾。』……此諸例所用文字，是『詩之文字』乎？抑『文之文字』乎？ 又如適贈足下詩，『國事今成遍體瘡，治頭治脚俱所急。』 此中字字皆觀莊所謂『文之文字』……可知『詩之文字』原不異『文之文字』，正如詩之文法原不異文之文法也。……（五年二月二日）

『詩之文字』一個問題也是很重要的問題，因爲有許多人只認風花雪月，蛾眉，朱顏，銀漢，玉容，等字是『詩之文字，』做成的詩讀起來字字是詩！ 仔細分析起來，一點意思也沒有。 所以我主張用樸實無華的白描工夫，如白居易的道州民，如黃庭堅的題蓮華寺，如杜甫的自京赴奉先詠懷。 這類的詩，詩味在骨子裏，在質不在文！ 沒有骨子的濫調詩人決不能做這類的詩。 所以我的第一條件便是『言之有物。』 因爲注重之點在言中的『物，』故不問所用的文字是詩的文字還是文的文字。 觀莊認做『僅移文之文字於詩，』所以錯了。

這一次的爭論是民國四年到五年春間的事。那時影響我個人最大的，就是我平常所說的『歷史的文學進化觀念』。這個觀念是我的文學革命論的基本理論。劄記第十册有五年四月五日夜所記一段如下：

文學革命，在吾國史上非創見也。即以韻文而論，三百篇變而爲騷，一大革命也。又變爲五言七言，二大革命也。賦變而爲無韻之駢文，古詩變而爲律詩，三大革命也。詩之變而爲詞，四大革命也。詞之變而爲曲，爲劇本，五大革命也。何獨於吾所持文學革命論而疑之。文亦遭幾許革命矣。自孔子至於秦漢，中國文體始臻完備。六朝之文……亦有可觀者。然其時駢儷之體大盛，文以工巧雕琢見長，文法遂衰。韓退之所以稱『文起八代之衰』者，其功在於恢復散文，講求文法。此一革命也。……宋人談哲理者，深悟古文之不適於用，於是語錄體興焉。語錄體者，禪門所嘗用，以俚語說理紀言。……此亦一大革命也。至元人之小說，此體始臻極盛。……總之文學革命至元代而極

盛。 其時之詞也，曲也，劇本也，小說也，皆第一流之文學，而皆以俚語爲之。 其時吾國眞可謂有一種『活文學』出現。 儻此革命潮流（革命潮流，卽天演進化之迹。 自其異者言之，謂之革命；自其循序漸進之迹言之，卽謂之進化可也。）不遭明代八股之劫，不遭前後七子復古之劫，則吾國之文學已産俚語的文學；而吾國之語言早成爲言文一致之語言，可無疑也。 但丁之創意大利文學，卻叟之創英文學，路得之創德文學，未足獨有千古矣。 惜乎，五百餘年來，半死之古文，半死之詩詞，復奪此『活文學』之席，而『半死文學』遂尙延殘喘以至於今日。……文學革命何可更緩耶！何可更緩耶！

過了幾天，我塡了一首沁園春詞，題目就叫做『誓詩』，其實是一篇文學革命宣言書：

更不傷春，更不悲秋，以此誓詩。 任花開也好，花飛也好；月圓固好，日落何悲！
我聞之曰，『從天而頌，孰與制天而用之？』 更安用，爲蒼天歌哭，作彼奴爲！
文章革命何疑？ 且準備搴旗作健兒。 要前空千古，下開百世；收他臭腐，還

我神奇！爲大中華，造新文學，此業吾曹欲讓誰？詩材料，有簇新世界，供我驅馳！（四月十三日）

這首詞上半所攻擊的是中國文學『無病呻吟』的惡習慣。我是主張樂觀，主張進取的人，故極力攻擊這種卑弱的根性。下半首是去國集的尾聲，是嘗試集的先聲。以下要說發生嘗試集的近因了。

五年七月十二日，任叔永寄我一首泛湖即事詩。這首詩裏有『言棹輕楫，以滌煩痾，』和『猜謎賭勝，載笑載言』等句，我回他的信說：

……詩中『言棹輕楫』之言字及『載笑載言』之載字，皆係死字。又如『猜謎賭勝，載笑載言』兩句，上句爲二十世紀之活字，下句爲三千年前之死句，殊不相稱也。（七月十六日）

不料這幾句話觸怒了一位旁觀的朋友。那時梅覲莊在綺色佳過夏，見了我給叔永的信，

他寫信來痛駁我道：

足下所自矜為文學革命真諦者，不外乎用『活字』以入文，於叔永詩中稍古之字皆所不取，以為非『二十世紀之活字』……夫文字革新須洗去舊日腔套，務去陳言，固矣。 然此非盡屏古人所用之字，而另以俗語白話代之之謂也。……足下以俗語白話為向來文學上不用之字，驟以入文，似覺新奇而美，實則無永久價值。 因其向未經美術家鍛鍊，徒諉諸愚夫愚婦無美術觀念者之口，歷世相傳，愈趨愈下，鄙俚乃不可言。 足下得之，乃矜矜自喜，炫為創獲，異矣。如足下之言，則人間材智，選擇，教育諸事，皆無足算，而村農傖父皆足為詩人美術家矣。

甚至非洲黑蠻，南洋土人，其言文無分者，最有詩人美術家之資格矣。

至於無所謂『活文學』，亦與足下前此言之。……文字者，世界上最守舊之物也。……足下乃視改革文字如是之易乎？……

覲莊這封信不但完全誤解我的主張，並且說了一些沒有道理的話，故我做了一首一千多字的白話游戲詩答他。　這首詩雖是游戲詩，也有幾段莊重的議論。　如第二段說：

文字沒有雅俗，却有死活可道。
古人叫做欲，今人叫做要；
古人叫做至，今人叫做到；
古人叫做溺，今人叫做尿；
本來同是一字，聲音少許變了。
並無雅俗可言，何必紛紛胡鬧？
至於古人叫字，今人叫號；古人懸梁，今人上吊；
古名雖未必不佳，今名又何嘗不妙？
至於古人乘輿，今人坐轎；古人加冠束幘，今人但知戴帽；
若必叫帽作巾，叫轎作輿，豈非張冠李戴，認虎作豹？……

又如第五段說：

今我苦口曉舌，算來卻是為何？
正要求今日的文學大家，
把那些活潑潑的白話，拿來鍛鍊，拿來琢磨，拿來作文演說，作曲作歌：——
出幾個白話的囂俄，和幾個白話的東坡，
那不是『活文學』是什麼？
那不是『活文學』是什麼？

這一段全是後來用白話作實地試驗的意思。

這首白話游戲詩是五年七月二十二日做的，一半是朋友游戲，一半是有意試做白話詩。

不料梅任兩位都大不以為然。覲莊來信大罵我，他說：

讀大作如兒時聽蓮花落，真所謂革盡古今中外人之命者。足下誠豪健哉！蓋今之西洋詩界，若足下之張革命旗者，亦數見不鮮。最著者有所謂 Futur-

ism, Imagism, Free Verse, 及各種Decadent movements in Literature and in Arts。大約皆足下俗話詩之流亞，皆喜以『前無古人後無來者』自豪；皆喜詭立名字，號召徒衆，以眩世人之耳目，而己則從中得名士頭銜以去焉。……

信尾又有兩段添入的話：

文章體裁不同。小說詞曲固可用白話，詩文則不可。今之歐美狂瀾橫流，所謂『新潮流』『新潮流』者，耳已聞之熟矣。誠望足下勿剽竊此種不值錢之新潮流以哄國人也。（七月二十四日）

這封信頗使我不心服，因爲我主張的文學革命，祇是就中國今日文學的現狀立論；和歐美的文學新潮流並沒有關係；有時借鏡於西洋文學史，也不過舉出三四百年前歐洲各國產生『國語的文學』的歷史，因爲中國今日國語文學的需要很像歐洲當日的情形，我們研究他們的成績，也許使我們減少一點守舊性，增添一點勇氣。覲莊硬派我一個『剽竊此種不值錢之新流潮以哄國人』的罪名，我如何能心服呢？

叔永來信說：

足下此次試驗之結果，乃完全失敗是也。……要之，白話自有白話用處，（如作小說演說等，）然不能用之於詩。如凡白話皆可爲詩，則吾國之京調，高腔，何一非詩？……烏乎適之！吾人今日言文學革命，乃誠見今日文學有不可不改革之處，非特文言白話之爭而已。吾嘗默省吾國今日文學界，即以詩論，其老者，如鄭蘇龕陳伯嚴輩，其人頭腦已死，只可讓其與古人同朽腐。其幼者，如南社一流人，淫濫委瑣，亦去文學千里而遙。曠觀國內，如吾儕欲以文學自命者，舍自倡一種高美芳潔之文學，更無吾儕側身之地。以足下高才有爲，何爲舍大道不由，而必旁逸斜出，植美卉於荊棘之中哉？……唯以此（白話）作詩，則僕期期以爲不可。……今且假令足下之文學革命成功，將令吾國作詩者皆高腔京調，而陶謝李杜之流，將永不復見於神州，則足下之功又何若哉？……

（七月二十四夜）

覲莊說，『小說詞曲固可用白話，詩文則不可。』叔永說，『白話自有白話用處，（如作小說演說等，）然不能用之於詩。』這是我最不承認的。我答叔永信中說：

……白話入詩，古人用之者多矣（此下舉放翁詩及山谷稼軒詞爲例），……總之，白話之能不能作詩，此一問題全待吾輩解決。解決之法，不在乞憐古人，謂古之所無今必不可有，而在吾輩實地試驗。一次『完全失敗，』何妨再來？若一次失敗，便『期期以爲不可，』此豈科學的精神所許乎？

這一段乃是我的『文學的實驗主義。』我三年來所做的文學事業只不過是實行這個主義。

答叔永書很長，我且再鈔一段：

……今且用足下之字句以述吾夢想中之文學革命曰：

（1）文學革命的手段要令國中之陶謝李杜敢用白話京調高腔作詩；要令國中之陶謝李杜皆能用白話京調高腔作詩。

（2）文學革命的目的要令白話京調高腔之中產出幾許陶謝李杜。

（3）今日決用不著『陶謝李杜的』陶謝李杜。　若陶謝李杜生於今日仍作陶謝李杜當日之詩，則決不能更有當日的價值與影響。　何也？時代不同也。

（4）吾輩生於今日，與其作不能行遠不能普及的五經兩漢六朝八家文字，不如作家喻戶曉的水滸西遊文字。　與其作似陶似謝似李似杜的詩，不如作不似陶謝不似李杜的白話詩。　與其作一個學這個學那個的鄭蘇龕陳伯嚴，不如作一個實地試驗，『旁逸斜出，』『舍大道而弗由』的胡適之。

……吾志決矣，吾自此以後，不更作文言詩詞。……（七月二十六日）

這是第一次宣言不做文言詩詞。　過了幾天，我再答叔永道：

……古人說，『工欲善其事，必先利其器。』　文字者，文學之器也。　我私心以為文言決不足為吾國將來文學之利器。　施耐菴曹雪芹諸人已實地證明

作小說之利器在於白話。今倘需人實地試驗白話是否可爲韻文之利器耳。……我自信頗能用白話作散文，但尙未能用之於韻文。私心頗欲以數年之力，實地練習之。倘數年之後，竟能用文言白話作文作詩，無不隨心所欲，豈非一大快事？我此時練習白話韻文，頗似新闢一文學殖民地。可惜須單身匹馬而往，不能多得同志，結伴同行。然吾去志已決。公等假我數年之期。倘此新國盡是沙磧不毛之地，則我或終歸老於「文言詩國」亦未可知。儻幸而有成，則闢除荊棘之後，當開放門戶，迎公等同來蒞止耳！「狂言人道臣當烹。我自不吐定不快，人言未足爲重輕。」足下定笑我狂耳……（八月四日）

這時我已開始作白話詩。詩還不曾做得幾首，詩集的名字已定下了，那時我想起陸游有一句詩：「嘗試成功自古無」。我覺得這個意思恰和我的實驗主義反對，故用「嘗試」兩字作我的白話詩集的名字，要看「嘗試」究竟是否可以成功。那時我已打定主意，努力做白話詩的試驗；心裏只有一點痛苦，就是同志太少了，「須單身匹馬而往，」我平

時所最敬愛的一班朋友都不肯和我同去探險。 但是我若沒有這一班朋友和我打筆墨官司，我也決不會有這樣的嘗試決心。 莊子說得好：「彼出於是，是亦因彼。」 我至今回想當時和那班朋友，一日一郵片，三日一長函的樂趣，覺得那眞是人生最不容易有的幸福。 我對於文學革命的一切見解，所以能結晶成一種有系統的主張，全都是同這一班朋友切磋討論的結果。 五年八月十九日我寫信答朱經農（經）中有一段說：

新文學之要點，約有八事：

(一)不用典，

(二)不用陳套語，

(三)不講對仗，

(四)不避俗字俗話，

(五)須講求文法。 以上爲形式的一方面。

(六)不作無病之呻吟，

(七)不摹倣古人，須語語有個我在，

(八)須言之有物。　以上爲精神(內容)的一方面。

這八條，後來成爲一篇文學改良芻議(新青年第二卷第五號，六年一月一日出版，)即此一端，便可見朋友討論的益處了。

我的嘗試集起於民國五年七月，到民國六年九月我到北京時，已成一小册子了，這一年之中，白話詩的試驗室裏只有我一個人。　因爲沒有積極的幫助，故這一年的詩，無論怎樣大膽，終不能跳出舊詩的範圍。

我初回國時，我的朋友錢玄同說我的詩詞『未能脫盡文言窠臼。』　又說『嫌太文了！』　美洲的朋友嫌『太俗』的詩，北京的朋友嫌『太文』了！　這話我初聽了很覺得奇怪。　後來平心一想，這話眞是不錯。　我在美洲做的嘗試集，實在不過是能勉强實行了文學改良芻議裏面的八個條件；實在不過是一些刷洗過的舊詩！　這些詩的大缺點就是仍舊用五言七言的句法。　句法太整齊了，就不合語言的自然，不能不有截長補短的毛病，

不能不時時犧牲白話的字和白話的文法，來牽就五七言的句法。音節一層，也受很大的影響：第一，整齊劃一的音節沒有變化，實在無味；第二，沒有自然的音節，不能跟着詩料隨時變化。因此，我到北京以後所做的詩，認定一個主義：若要做真正的白話詩，若要充分採用白話的字，白話的文法和白話的自然音節，非做長短不一的白話詩不可。這種主張，可叫做『詩體的大解放』。詩體的大解放就是把從前一切束縛自由的枷鎖鐐銬，一切打破：有什麼話，說什麼話；話怎麼說，就怎麼說。這樣方才可有真正白話詩，方才可以表現白話的文學可能性。嘗試集第二編中的詩雖不能處處做到這個理想的目的，但大致都想朝着這個目的做去。這是第二集和第一集的不同之處。

以上說嘗試集發生的歷史。現在且說我為什麼趕緊印行這本白話詩集。我的第一個理由是因為這一年以來白話散文雖然傳播得很快很遠，但是大多數的人對於白話詩仍舊很懷疑；還有許多人不但懷疑，簡直持反對的態度。因此，我覺得這個時候有一兩

種白話韻文的集子出來，也許可以引起一般人的注意，也許可以供贊成和反對的人作一種參考的材料。　第二，我實地試驗白話詩已經三年了，我很想把這三年試驗的結果供獻給國內的文人，作爲我的試驗報告。　我很盼望有人把我試驗的結果，仔細研究一番，加上平心靜氣的批評，使我也可以知道這種試驗究竟有沒有成績，用的試驗方法究竟有沒有錯誤。　第三，無論試驗的成績如何，我覺得我的嘗試集至少有一件事可以供獻給大家的。這一件可供獻的事就是這本詩所代表的『實驗的精神。』　我們這一班人的文學革命論所以同別人不同，全在這一點試驗的態度。

近來稍稍明白事理的人，都覺得中國文學有改革的必要。　即如我的朋友任叔永他也說：『烏乎！　適之！　吾人今日言文學革命，乃誠見今日文學有不可不改革之處，非特文言白話之爭而已。』　甚至於南社的柳亞子也要高談文學革命。　但是他們的文學革命論祇提出一種空蕩蕩的目的，不能有一種具體進行的計畫。　他們都說文學革命決不是形式上的革命，決不是文言白話的問題。　等到人問他們究竟他們所主張的革命『大道』

是什麼，他們可回答不出了。這種沒有具體計畫的革命，——無論是政治的是文學的，——決不能發生什麼效果。我們認定文字是文學的基礎，故文學革命的第一步就是文字問題的解決。我們認定『死文字定不能產生活文學』，故我們主張若要造一種活的文學，必須用白話來做文學的工具。我們也知道單有白話未必就能造出新文學；我們也知道新文學必須要有新思想做裏子。但是我們認定文學革命須有先後的程序：先要做到文字體裁的大解放，方才可以用來做新思想新精神的運輸品。我們認定白話實在有文學的可能，實在是新文學的唯一利器。但是國內大多數人都不肯承認這話，——他們最不肯承認的，就是白話可作韻文的唯一利器。我們對於這種懷疑，這種反對，沒有別的法子可以對付，只有一個法子，就是科學家的試驗方法。科學家遇着一個未經實地證明的理論，只可認他做一個假設；須等到實地試驗之後，方才用試驗的結果來批評那個假設的價值。我們主張白話可以做詩，因為未經大家承認，只可說是一個假設的理論。我們這三年來，只是想把這個假設用來做種種實地試驗，——做五言詩，做七言詩，做嚴格的詞，做極不整齊

的長短句；做有韻詩，做無韻詩，做種種音節上的試驗，——要看白話是不是可以做好詩，要看白話詩是不是比文言詩要更好一點。這是我們這班白話詩人的『實驗的精神』。

我這本集子裏的詩，不問詩的價值如何，總都可以代表這點實驗的精神。這兩年來，北京有我的朋友沈尹默，劉半農，周豫才，周啓明，傅斯年，俞平伯，康白情，諸位，美國有陳衡哲女士，都努力作白話詩。白話詩的試驗室裏的試驗家漸漸多起來了。但是大多數的文人仍舊不敢輕易『嘗試』。他們永不來嘗試嘗試，如何能判斷白話詩的問題呢？耶穌說得好：『收穫是很好的，可惜做工的人太少了。』所以我大胆把這本嘗試集印出來，要想把這本集子所代表的『實驗的精神』貢獻給全國的文人，請他們大家都來嘗試嘗試。

我且引我的嘗試篇作這篇長序的結論：

『嘗試成功自古無！』放翁這話未必是。我今爲下一轉語：『自古成功在嘗試！』請看藥聖嘗百草，嘗了一味又一味。又如名醫試丹藥，何嫌六百零六次？莫想小試便成功，那有這樣容易事！有時試到千百回，始知前功盡拋

來。即使如此已無愧，即此失敗便足記。告人『此路不通行，』可使腳力莫枉費。

我生求師二十年，今得『嘗試』兩個字。作詩做事要如此，雖未能到頗有志。作『嘗試歌』頌吾師，願大家都來嘗試！

八年八月一日。

嘗試集再版自序

這一點小小的『嘗試』居然能有再版的榮幸，我不能不感謝讀這書的人的大度和熱心。

近來我頗自己思想，究竟這本小冊子有沒有再版的需要？ 現在我決意再版了，我的理由是：

第一，這本書含有點歷史的興趣。 我做白話詩，比較的可算最早，但是我的詩變化最遲緩。 從第一編的嘗試篇，贈朱經農，中秋，……等詩變到第二編的威權，應該，關不住了，樂觀，上山，等詩；從那些很接近舊詩的詩變到很自由的新詩，——這一個過渡時期在我的詩裏最容易看得出。 第一編的詩，除了蝴蝶和他兩首之外，實在不過是一些刷洗過的舊詩。 做到後來的朋友篇，文學篇，簡直又可以進去國集了！ 第二編的詩雖然打破了五言七言

的整齊句法雖然改成長短不整齊的句子，但是初做的幾首，如一念，鴿子，新婚雜詩，四月二十五夜，都還脫不了詞曲的氣味與聲調。在這個時期裏，老鴉與老洛伯要算是例外的了。就是七年十二月的奔喪到家詩的前半首，還只是半闋添字的沁園春詞。故這個時期，——六年秋天到七年年底——還只是一個自由變化的詞調時期。自此以後，我的詩方才漸漸做到『新詩』的地位。關不住了一首是我的『新詩』成立的紀元。應該一首，用一個人的『獨語』(Monologue)寫三個人的境地，是一種創體；古詩中只有上山採蘼蕪略像這個體裁。以前的你莫忘記也是一個人的『獨語，』但沒有應該那樣曲折的心理情境。自此以後，威權，樂觀，上山，週歲，一顆遭劫的星，都極自由，極自然，可算得我自己的『新詩』進化的最高一步。如初版最末一首的第一段：

熱極了！
更沒有一點風！
那又輕又細的馬纓花鬚

動也不動一動！

這纔是我久想做到的『白話詩。』我現在回頭看我兩年前做的詩，如

到如今，待雙雙登堂拜母，
只剩得荒草孤墳，斜陽淒楚！
最傷心，不堪重聽，燈前人訴，阿母臨終語！

眞如隔世了！

不料居然有一種守舊的批評家一面誇獎嘗試集第一編的詩，一面嘲笑第二編的詩；說中秋，江上，寒江，……等詩是詩，第二編最後的一些詩不是詩；又說，『胡適之上了錢玄同的當，全國少年又上了胡適之的當！』我看了這種議論，自然想起一個很相類的故事。當梁任公先生的新民叢報最風行的時候，國中守舊的古文家誰肯承認這種文字是『文章？』後來白話文學的主張發生了，那班守舊黨忽然異口同聲的說道『文字改革到了梁任公派的文章就很好了，儘夠了。何必去學白話文呢？白話文如何算得文學呢？』

好在我的朋友康白情和別位新詩人的詩體變的比我更快，他們的無韻『自由詩』已很能成立　大概不久就有人要說『詩的改革到了胡適之的樂觀上山一顆遭劫的星也儘夠了。何必又去學康白情的江南和周啓明的小河呢？』……只怕那時我自己又已上康白情的當了！

以上說的是第一個理由。

第二，我這幾十首詩代表二三十種音節上的試驗，也許可以供新詩人的參考。第一編的詩全是舊詩的音節，自不須討論。第二編裏，我最初愛用詞曲的音節，例如鴿子一首，竟完全是詞。新婚雜詩的（二）（五）也是如此。直到去年四月，我做送叔永回四川詩的第二段

記得江樓同遠眺，雲影渡江來，驚起江頭鷗鳥？
記得江邊石上，同坐看潮回，浪聲遮斷人笑？

記得那回同訪友，日冷風橫，林裏陪他聽松嘯？

這三句都是從三種詞調裏出來的。 這種音節未嘗沒有好處，如上文引的三句，僅音節的自然覺得有一種悲音含在寫景裏面。 我有時又想用雙聲疊韻的法子來幫助音節的諧婉。 例如：

我不能呢呢喃喃討人家的歡喜。

這一句裏有九個雙聲。 又如：

看他們三三兩兩，

迴環來往，夷猶如意！

三，環，疊韻（今韻）兩，往，疊韻；夷，意，疊韻；迴，環，雙聲；夷，猶，意，雙聲；如字讀我們徽州音，也與夷，猶，意，為雙聲。 又如：

我望遍天邊，尋不見一點半點光明，

囘轉頭來，

只有你在那楊柳高頭，依舊亮晶晶地！

遍，天，邊，見，點，半，點，七字疊韻；頭，有，柳，頭，舊，五字疊韻；遍，邊，半，雙聲；你，那，雙聲；有，楊，依，雙聲。　又如：

也想不相思，可免相思苦。
幾次細思量，情願相思苦！

這詩近來引起了許多討論，我且借這個機會說明幾句。　這詩原稿本是：

也想不相思，免得相思苦。
幾度細思量，情願相思苦！　（原稿曾載每週評論二十九號）

原稿用的「免得」確比改稿「可免」好。　朱執信先生論此詩，說「免」字太響又太重要了，前面不當加一個同樣響亮的「可」字。　這話極是，我當初也這樣想；第二句第一個「免」字與第四句第二個「願」字為韻，本來也可以的，古詩「文王曰咨，咨汝殷商」便是一例。　但我後來又怕讀的人不懂得這種用韻法，故勉強把「免」字移為第二個字，不

料還有人說這首詩沒有韻！我現在索性在此處更正，改用『亮得』罷。至於第三句的『度』字，何以後來我自己改為『次』字呢？我因為『幾』『細』『思』三字都是『齊齒』音，故加一個『齊齒』的『次』字，使四個字都成『齊齒』音；況且這四個字之中，下三字的聲母又都是『齒頭』一類：故『幾次細思量』一句，讀起來使人不能不發生一種『咬緊牙齒忍痛』的感覺。這是一種音節上的大胆試驗。姜白石的詞有：

暝入西山，漸喚我一葉夷猶乘興。

『一葉夷猶』四字使人不能不發生在平湖上蕩船，『畫橈不點明鏡』的感覺，也是用這個法子。

這種雙聲疊韻的玩意兒，偶然順手拈來，未嘗不能增加音節上的美感。如康白情的『滴滴琴泉，聽聽他滴的是甚麼調子？』十四個字裏有十二個雙聲，故音節非常諧美。但這種玩意兒，只可以偶然遇着，不可以強求；偶然遇着了，略改一兩個字，如康君這一句，原稿作『試聽，』後改為『聽聽，』——是可以的。若去勉強做作，便不是做詩了。唐宋詩人

做的雙聲詩和疊韻詩，都只是游戲，不是做詩。

所以我極贊成朱執信先生說的『詩的音節是不能獨立的。』這話的意思是說：詩的音節是不能離開詩的意思而獨立的。例如生查子詞的正格是：

仄仄仄平平，仄仄平平仄。
仄仄仄平平，仄仄平平仄。

下半闋也是如此。但宋人詞：

去年元夜時，花市燈如晝。
月上柳梢頭，人約黃昏後。
今年元夜時，花市燈如舊。
不見去年人，淚溼春衫袖。

第一句與第五句都不合正格，但我們讀這詞，並不覺得他不合音節，這是因為他依着詞意的自然音節的緣故。又如我的生查子詞，第七八兩句是：

從來沒見他，夢也如何做？

第七句也不合正格，但讀起來也不見得音節不好。 這也是因爲他是依着意思的自然音節的。

所以朱君的話可換過來說：『詩的音節必須順着詩意的自然曲折，自然輕重，自然高下。』 再換一句話說：『凡能充分表現詩意的自然曲折，自然輕重，自然高下的，便是詩的最好音節。』 古人叫做『天籟』的，譯成白話，便是『自然的音節。』 我初做詩以來，經過了十幾年『冥行索塗』的苦況；又因舊文學的習慣太深，故不容易打破舊詩詞的圈套；最近這兩三年，玩過了多少種的音節試驗，方才漸漸有點近於自然的趨勢。 如關不住了的第三段：

一屋裏都是太陽光，
這時候愛情有點醉了，
他說，『我是關不住的，

我要把你的心打碎了！」

又如：

雪消了，
枯葉被春風吹跑了。

又如：

熱極了！
更沒有一點風！
那又輕又細的馬纓花鬚
動也不動一動！

又如：

上面果然是平坦的路，
有好看的野花，

有遮陰的老樹。

＊

但是我可倦了，
衣服都被汗溼遍了，
兩條腿都軟了。

＊

我在樹下睡倒，
聞着那撲鼻的草香，
便昏昏沉沉的睡了一覺。

這種詩的音節，不是五七言舊詩的音節，也不是詞的音節，也不是曲的音節，乃是『白話詩』的音節。

以上說的是第二個理由。

我因爲這兩個理由，所以敢把嘗試集再版。

有人說，「你這篇再版自序又犯了你們徽州人說的『戲台裏喝采』的毛病，你自己說你自己那幾首詩好，那幾首詩不好，未免太不謙虛了。」 這話說的也有理。 但我自己也有不得已的苦心。 我本來想讓看戲的人自己去評判。 但這四個月以來，看戲的人喝的采很有使我自己難爲情的：我自己覺得唱工做工都不佳的地方，他們偏要大聲喝采；我自己覺得眞正「賣力氣」的地方，却只有三四個眞正會聽戲的人叫一兩聲好！ 我唱我的戲，本可以不管戲台下喝采的是非。 我只怕那些亂喝采的看官把我的壞處認做我的好處，拿去咀嚼做做，那我就眞貽害無窮，眞對不住列位看官的熱心了！ 因此，我老着面孔，自己指出那幾首詩是舊詩的變相，那幾首詩是詞曲的變相，那幾首是純粹的白話新詩。 我刻詩的目的本來是要「請大家都來嘗試。」 但是我曾說過，嘗試的結果『告人此路不通行，可使腳力莫浪費。』 這便是我不得不做這篇序的苦心。 『戲台裏喝采』是很

難爲情的事；但是有時候，戲台裏的人實在有忍不住喝采的心境，請列位看官不要見笑。

總結一句話，我自己只承認老鴉，老洛伯，你莫忘記，關不住了，希望，應該，一顆星兒，威權，樂觀，上山，週歲，一顆遭劫的星，許怡蓀，一笑，——這十四篇是「白話新詩」。其餘的，也還有幾首可讀的詩，兩三首可讀的詞，但不是眞正白話的新詩。

這書初寫定時，全靠我的朋友章洛聲替我校鈔寫定；付印後又全靠他細心校對幾遍。這書初版沒有一個錯字，全是他的恩惠。我借這個機會很誠懇的謝謝他。

民國九年八月四日，胡適序於南京高等師範學校的梅盦。

這半年以來，我做的詩很少。現在選了六首，加在再版裏。

九，八，一五。

什麼是文學

——答錢玄同——

我嘗說：『語言文字都是人類達意表情的工具；達意達的好，表情表的妙，便是文學。』但是怎樣才是『好』與『妙』呢？ 這就很難說了。 我曾用最淺近的話說明如下：『文學有三個要件：第一要明白清楚，第二要有力能動人，第三要美。』

因爲文學不過是最能盡職的語言文字，因爲文學的基本作用（職務）還是『達意表情，』故第一個條件是要把情或意，明白清楚的表出達出，使人懂得，使人容易懂得，使人決不會誤解。 請看下例：

『蕤塢芝房，一點中池，生來易驚。 笑金釵卜就，先能斷決；犀珠鎮後，纔得和

平。 樓響登難，房空怯最，三斗除非借酒傾。 芳名早，喚狗兒吹笛，伴取歌聲。

『沈憂何事牽情？ 悄不覺人前太息輕。 怕殘燈枕外，簾旌蝙拂；幽期夜半，應戶雞鳴。 愁髓頻寒，回腸易碎，長是心頭苦暗并。 天邊月，縱團圞如鏡，難照分明。』

這首沁園春是從驪齋亭集卷二十八頁八，鈔出來的。 你是一位大學的國文教授，你可看得懂他『詠』的是什麼東西嗎？ 若是你還看不懂，那麼，他就通不過這第一場『明白』(『懂得性』)的試驗。 他是一種玩意兒，連『語言文字』的基本作用都夠不上，那配稱為『文學』！

懂得還不夠。 還要人不能不懂得；懂得了，還要人不能不相信，不能不感動。 我要他高興，他不能不高興；我要他哭，他不能不哭；我要他崇拜我，他不能不崇拜我；我要他愛我，他不能不愛我。 這是『有力。』 這個，我可以叫他做『逼人性。』

我又舉一個例：

『血府當歸生地桃，
紅花甘草殼赤芍，
柴胡芎桔牛膝等，
血化下行不作勞。』

這是『血府逐瘀湯』的歌訣。這一類的文字，只有『記賬』的價值，絕不能『動人，』絕沒有『逼人』的力量，故也不能算文學。大多數的中國舊『文學，』如碑版文字，如平鋪直敘的史傳，都屬於這一類。

『我讀齊鏄文，書闕乏左證。獨取聖祉字，古誼藉以正。親殁侍考妣，从女疑非敬。說文有祉字，乃訓祀司命。此文兩聖祉，配祖義相應。幸得三代物，可與淩長評。……』（李慈銘齊子中姜鏄歌。）

這一篇你（大學的國文教授）看了一定大略明白，但他決不能感動你，決不能使你有情感上的感動。

第三是『美。』 我說，孤立的美，是沒有的。 美就是『懂得性』（明白）與『逼人性』（有力）二者加起來自然發生的結果。 例如『五月榴花照眼明』一句，何以『美』呢？ 美在用的是『明』字。 我們讀這個『明』字不能不發生一樹鮮明逼人的榴花的印象。 這裏面含有兩個分子：(1)明白清楚，(2)明白之至，有逼人而來的『力。』

再看老殘遊記的一段：

『那南面山上，一條白光，映着月色，分外好看。 一層一層的山嶺，却分辨不清；又有幾片白雲在裏面，所以分不出是雲是山。 及至定睛看去，方纔看出那是雲那是山來。 雖然雲是白的，山也是白的，雲有亮光，山也有亮光；只因為月在雲上，雲在月下，所以雲的亮光從背後透過來。 那山却不然的：山的亮光由月光照到山上，被那山上的雪反射過來，所以光是兩樣了。 然只稍近的地方如此。 那山望東去，越望越遠，天也是白的，山也是白的，雲也是白的，就分辨不出來。』

這一段無論是何等頑固古文家都不能不承認是『美』。美在何處呢？也只是兩個分子：第一是明白清楚；第二是明白清楚之至，故有逼人而來的影象。除了這兩個分子之外，還有什麼孤立的『美』嗎？沒有了。

你看我這個界說怎樣？我不承認什麼『純文』與『雜文』。無論什麼文（純文與雜文韻文與非韻文）都可分作『文學的』與『非文學的』兩項。

中學國文的教授

我是沒有中學國文教授的經驗的；雖然做過兩年中學學生，但是那是十幾年前的經驗，現在已不適用了。 況且當這個學制根本動搖的時代，我們全沒有現成的標準可以依據，也沒有過去的經驗可以參考。 我這個完全門外漢居然敢來高談中學國文的教授，真是不自量力了！

但是門外漢有時也有一點用處。 『內行』的教育家，因爲專做這一項事業，眼光總注射在他的『本行，』跳不出習慣法的範圍。 他們籌畫的改革，總不免被成見拘束住了，很不容易有根本的改革。 門外旁觀的人，因爲思想比較自由些，也許有時還能供給一點新鮮的意見，意外的參考材料。 古人說的『愚者一得，』大概也是這個道理。 這就是我這回敢來演說『中學國文的教授』的理由了。

一　中學國文的目的是什麼？

我們現在既沒有過去的標準可以依據，應該自己先定一個理想的標準。究竟中學的國文應該做到什麼地位？究竟我們期望中學畢業生的國文到什麼程度？

民國元年的『中學校令施行細則』第三條說：

國文要旨在通解普通語言文字，能自由發表思想，並使略解高深文字，涵養文學之興趣，兼以啓發智德。

這一條因爲也是理想的，並不曾實行，故現在看來還沒有什麼大錯誤。即如『通解普通語言文字』一句，在當初不過是欺人的門面話，實在當時中學的國文與『普通語言』是無有關係的；但是到了現在國語通行的時候，這六個字反更有意義了。又如『並使略解高深文字』一句，當日很難定一個界說，現在把國語和古文分開，把古文來解『高深文字，』這句話便更容易解說了。

元年定的理想標準，照這八年的成績看來，可算得完全失敗。失敗的原因並不在理想太高，實在是因為方法大錯了。標準定的是『通解普通語言文字，』但是事實上中學校教授的並不是普通的語言文字，乃是少數文人用的文字，語言更用不着了！標準又定『能自由發表思想，』但是事實上中學教員並不許學生自由發表思想，卻硬要他們用千百年前的人的文字，學古人的聲調文體，說古人的話，——只不要自由發表思想！事實上的方法和理想上的標準相差這樣遠，怪不得要失敗了！

我承認元年定的標準不算過高，故擬酌現在情形，暫定一個中學國文的理想標準：

(1)人人能用國語（白話）自由發表思想，——作文，演說，談話，——都能明白通暢，沒有文法上的錯誤。

(2)人人能看平易的古文書籍，如二十四史，資治通鑑之類。

(3)人人能作文法通順的古文。

(4)人人有懂得一點古文文學的機會。

這些要求不算苛求嗎？

二　假定的中學國文課程

定了標準，方才可談中學國文的課程。現行的部定課程是：

第一年：講讀，作文，習字。　共七

第二年：講讀，作文，習字，文字源流。　共七

第三年：講讀，作文，習字，文法要略。　共五

第四年：講讀，作文，文法要略，文學史。　共五

依我們看來，現在中學校各項工課平均每週男校三十四時，女校三十三時，未免太重了。

我們主張國文每週至多不能過五時，四年總數應在二十時以下。現在假定每週五時，暫定課程表如下：

年一：國語文一，古文三，語法與作文一。　共五

年二：國語文一，古文二，文法與作文一　共五

年三：演說一，古文三，文法與作文一。　共五

年四：辯論一，古文三，文法與作文一。　共五

這表裏删去的學科是習字，文字源流，文學史，文法要略四項。　寫字決不是每週一小時的課堂習字能夠教得好的，故可删去。　現有的文法要略，文字源流，都是不通文法和不懂文字學的人編的，讀了無益，反有害。（孫中山先生曾指出文法要略的大錯，如謂鵠與猨爲本名字，與諸葛亮王猛同一類！）　文學史更不能存在。　不先懂得一點文學，就讀文學史，記得許多李益，李頎，老杜，小杜的名字，卻不知道他們的著作，有什麼用處？

又這表上『國語文』只有兩時。　我的理由是：

（1）第三四年的演說和辯論都是國語與國語文的實習，故這兩年可以不用國語文了。

（2）我假定學生在兩級小學時已有了七年的國語，可以夠用了。

三　國語文的教材與教授法

先說「國語文」的教材。共分三部：

(1)看小說　看二十部以上，五十部以下的白話小說。例如水滸，紅樓夢，西遊記，儒林外史，鏡花緣，七俠五義，二十年目覩之怪現狀，恨海，九命奇冤，文明小史，官場現形記，老殘遊記，俠隱記，續俠隱記，等等。此外有好的短篇白話小說，也可以選讀。

(2)白話的戲劇　此時還不多，將來一定會多的。

(3)長篇的議論文與學術文　因為我假定學生在兩級小學已有了七年的白話文，故中學只教長篇的議論文與學術文，如戴季陶的我的日本觀，如胡漢民的慣習之打破，如章太炎的說六書之類。

教材一層，最須說明的大概是小說一項。一定有人說紅樓夢，水滸傳等書，有許多淫

穢的地方，不宜用作課本。 我的理由是：(1)這些書是禁不絕的。 你們不許學生看，學生還是要偷看。 與其偷看，不如當官看，不如有教員指導他們看。 舉一個極端的例：金瓶梅的真本是犯禁的，很不容易得着；但是假的金瓶梅——石印的，刪去最精采的部分，只留最淫穢的部分，——却仍舊在各地火車站公然出賣！ 列位熱心名教的先生們可知道嗎？ 我雖然不主張用金瓶梅作中學課本，但是我反對這種『塞住耳朵吃海蜇』的辦法！ (2)還有一個救弊的辦法，就是西洋人所謂『洗淨了的版本』(Expurgated edition)，把那些淫穢的部分刪節去，專作『學校用本』。 (即如柏拉圖的『一夕話』(Symposium)有兩譯本，一是全本，一是節本。) 商務印書館新出一種儒林外史，比齊省堂本少四回，刪去的四回是沈瓊枝一段事蹟，因爲有瓊花觀求子一節，故刪去了。 這種辦法不礙本書的價值，很可以照辦。 如水滸的潘金蓮一段，儘可刪改一點，便可作中學堂用本了。

次說國語文的教授法。

(1)小說與戲劇，先由教員指定分量，——自何處起，至何處止，——由學生自己

閱看。講堂上止有討論，不用講解。

（2）指定分量之法，須用一件事的始末起結作一次的教材。　如水滸切『生辰綱』一件事作一次，鬧江州又是一次；儒林外史嚴貢生兄弟作一次，杜少卿作一次，婁家弟兄又作一次；又西遊記前八回作一次。

（3）課堂上討論須跟着材料變換，不能一定。　例如鏡花緣上寫林之洋在女兒國穿耳纏足一段，是問題小說，教員應該使學生明白作者『設身處地』的意思，借此引起他們研究社會問題的興趣。　又如西遊記前八回是神話滑稽小說，教員應該使學生懂得作者為什麼要寫一個莊嚴的天宮竟會被一個猴子搗亂了。　又如儒林外史寫鮑文卿一段，教員應該使學生把嚴貢生一段比較着看，使他們知道什麼叫做人類平等，什麼叫做衣冠禽獸。

（4）無論是小說，是戲劇，教員應該點出布局，描寫的技術，文章的體裁，等等。

（5）讀戲劇時，可選精采的部分令學生分任戲裏的人物，高聲演讀。　若能

在台上演做，那更好了。

(6)長篇的議論文與學術文，也由學生自己預備，上課時教員指導學生討論。 討論應注重：

(甲)本文的解剖：分段，分小節。

(乙)本文的材料如何分配使用。

(丙)本文的論理：看好文章的思想條理，遠勝於讀一部法式的論理學。

四 演說與辯論

須認明這兩項是國語與國語文的實用教法。 凡能說演，能辯論的人，沒有不會做國語文的。 做文章的第一個條件只是思想有條理，有層次。 演說辯論最能幫助學生養成有條理系統的思想能力。

(1)擇題。 演說題須避太抽象，太籠統的題目。 如『宗教，』如『愛國，』

如『社會改造』等題最能養成夸大的心理，籠統的思想。從前小學堂國文題如『富國強兵策』等等，就是犯了這個毛病。中學生演說應該選『肥皂何以能去污垢？』『松柏何以能冬青？』『本村紳士某某人賣選舉票的可恥』一類的具體題目。辯論題須選兩方面都有理可說的題；如『鴉片宜嚴禁』只有一方面，是不可用的。

(2)方法。演說辯論的班次不宜人數太多，太多了一個人每年輪不著幾回；也不宜太少，太少了演說的人沒有趣味。每班可分作小組，每組不可過十六人。演說不宜太長，十分鐘儘夠了。演說的人須先一星期就選定題目，先作一個大綱，請教員看過，然後每段發揮，作成全篇演說。辯論須先分組，每組兩人或三人。選定主張或反對的方面後，每組自己去搜集材料，商量分配的方法，發言的先後。

辯論分兩步。第一步是『立論』，每組的組員按預定的次序發言。第二

步是『駁論』每組反駁對手的理由。 預備辯論時，每組須計算反對黨大概要提出什麼理由來，須先預備反駁的材料。 這種預備有兩大益處：(1)可以養成敏捷精細的思想能力，(2)可以養成智識上的互助精神。 辯論演說時，教員與學生各備鉛筆，記錄可批評的論點與姿勢，下次上課時，大家提出討論。

五 古文的教材與教授法

先說中學古文的教材。

(1)第一學年。 第一年專讀近人的文章。 例如梁任公，康長素，嚴幾道，章行嚴，章太人的散文，都可選讀。 此外還應該多看小說。 林琴南早年譯的小說，如茶花女遺事，戰血餘腥記，撒克遜刼後英雄略，十字軍英雄記，朱樹人的穡者傳等書，都可以看。 還有著作不多的學者，如蔡子民答林琴南書，吳稚暉上下古今談序，又如我的朋友李守常，李劍農，高一涵做的古文，都可以選得。 平心而論，章行嚴一派的古文，——李守常，李劍農，高一涵等

在內——最沒有流弊，文法很精密，論理也好，最適宜於中學模範近古文之用。

(2)第二三四學年。後三年應該多讀古人的古文。我主張分兩種教材：

(甲)選本。不分種類，但依時代的先後選兩三百篇文理通暢，內容可取的文章。從老子，論語，檀弓，左傳，一直到姚鼐，曾國藩，每一個時代文體上的重要變遷，都應該有代表。這就是最切實的中國文學史，此外中學堂用不着什麼中國文學史了。

(乙)自修的古文書。最重要的還是學生自己看的書。一個中學堂的畢業生應該看過下列的幾部書：

(a)史書：資治通鑑，或四史。(或通鑑紀事本末)

(b)子書：孟子，墨子，荀子，韓非子，淮南子，論衡，等等。

(c)文學書：詩經是不可不看的。此外可隨學生性之所近，選習兩三部專集，如陶潛，杜甫，王安石，陳同甫……之類。

我擬的中學國文課程中最容易引起反對的，大概就在古文教材的範圍與分量。 定有人說：「從前中學國文只用四本薄薄的古文讀本，還教不出什麼成績來。 現在你定的工課竟比從前增多了十倍！ 這不是做夢嗎？」 我的回答是：

（第一）從前的中學國文所以沒有成效，正因為中學堂用的書只有那幾本薄薄的古文讀本。 我們試回頭想想，我們自己做古文是怎樣學的？ 是單靠八九十篇古文得來的呢？ 還是靠着小說看古文書得來的？ 我自己從來背不出一篇古文，但是因為我自小就愛看小說，看史書，看雜書，所以我還懂得一點古文的文法。 古文的選本都是零碎的，沒頭沒腦的，不成系統的，沒有趣味的。 因此讀古文選本是最沒有趣味的事。 因為沒有趣味，所以沒有成效。 我可以武斷現在中學畢業生能通中文的，都是自己看小說看雜誌看書得來的，決不是靠課堂上幾本古文選本得來的。 我因此主張用「看書」來代替「講讀」。 與其讀王安石的讀孟嘗君傳，不如看史記的四公子列傳；與其讀

蘇軾的范增論，不如看史記的項羽本紀；與其讀林琴南的一部古文讀本，不如看他譯的一本茶花女。

（第二）請大家不要把中學生當小孩子看待。現在學制的大弊就是把學生求知識的能力看待太低了。現在各級學堂的課程，都是爲下下的低能兒定的，所以沒有成績。現在要談學制革命，第一步就該根本推翻這種爲下下的低能兒定的課程學科！

（第三）我這個計畫是假定兩級小學都已採用國語做教科書了。國語代替文言以後，若不能於七年之內使高小畢業生能做通順的國語文，那便是國語教育的大失敗。學生既通國語，又在中學第一年有了國語文法（見下），再來學古文，應該更容易好幾倍；成績應該加快好幾倍。譬如已通一國文字的人，再學第二國文字時成績要快得多。這是我深信不疑的。所以我覺得我擬的中學古文課程並不是夢想，是可以用實地試驗來決定的。

再說古文的教授法。 上文說的用看書來代講讀，便是教授法的要點。 每週三小時，每年至多不過四十週，合起來不過一百二十點鐘，若全靠課堂上的講讀，一年能講得幾篇文章？ 所以我主張學校但規定學科內容的範圍與程度，教員自己分配每一課的分量，學生自己去預備本日指定的功課。 學生須自己翻查字典，自己加句讀，自己分章，分節。 上課時，只有三件事可做：

(1)學生質問疑難，請教員幫助解釋；教員可先問本班學生有能解釋的沒有；如沒有人能解釋，教員方可替他們解釋。

(2)大家討論所讀的書的內容。 教員提出論點，引起大家討論；教員不當把一點鐘的時間自己佔據去，教員的職務在於指點出討論的錯誤或不相干的討論。

(3)教員可以隨時加入一些參考材料。 例如讀章行嚴的文章時，教員應該講民國三四年的政治形勢，使學生知道他當時爲什麼主張調和，爲什麼主

張聯邦。

此外的方法，上文第三章已講過，可以參用，不必重說了。

六　文法與作文

從前教作文的人大概都不懂文法，他們改文章全無標準，只靠機械的讀下去，讀得順口便是，不順口便不是，總講不出爲什麼要這樣做，爲什麼不可那樣做。以後中學堂的國文教員應該有文法學的知識，不懂文法的，決不配做國文教員。所以我把文法與作文併歸一個人教授。

先講文法。

第一年，專講國語的文法。要在一年之內，把白話文法的要旨都講完。爲什麼先講國語的文法呢？（1）因爲學生有了八年的國語文，到中學一年的時候，應該把國語文的「所以然」總括起來講解一遍，作一個國語教育的結束。（2）因爲先有了國語的

文法作底子，後來講古文的文法便有了一種參考比較的材料，便更容易懂得了。在編一部國語文法草案，不久可以成書，此地不能細說國語文法的怎樣編法了。）

第二三四年，講古文的文法。

(1)用書　現在還沒有好文法書。最好的書自然還要算馬氏文通。文通有一些錯誤矛盾的地方，不可盲從；文通又太繁了，不合中學堂教本之用。但是文通究竟是一部空前的奇書古文文法學的寶庫。教員應該把文通仔細研究一遍，懂得了，然後可以另編一部更有條理，更簡明易曉的文法書。

(2)教授法　講古文的文法，應該處處同國語的文法對照比較，指出同的地方和不同的地方，何以變了，變的理由何在，變的長處或短處在什麼地方。讓我舉幾個例。

(例一)　白話說『我騙誰？』　古文要說『吾誰欺？』　白話說『你愛什麼？　你能做什麼？』　古文要說『客何好？　客何能？』　這是不同

的句法。比較的結果得一條通則：『若外動詞的止詞是一個疑問代名詞，這個疑問代名詞在白話裏須放在外動詞之後，在古文裏須在外動詞之前主詞之後。』

（例二）論語陽貨欲見孔子一章，陽貨在路上教訓了孔子一頓，孔子答應道：『諾，吾將仕矣。』同類的例如『原將降矣，』『趙將亡矣。』既用表示未來的『將』字，何以又用表示完了的『矣』字呢？再看白話說：『大哥請回，兄弟去了；』『大哥多喝一杯，我要走了。』這是相同的句法。比較起來，可得一條通則：『凡虛擬（Subjunctive）的將來，白話與古文都用過去的動詞，古文用「矣」，白話用「了」。』分得更細一點，可得兩式：

甲式	乙式
雖千萬人吾往矣。	趙將亡矣。

我去了。　他要死了。

這種比較的教法功效最大。　此外還可用批評法：由教員尋出古文中不合文法的例句，使學生指出錯在何處，何以錯了。　我從前曾舉林琴南『而方姚卒不之踣』一句，說『踣』是內動詞，不該有『之』字作止詞。這種不通的句子古文裏極多。　前天上海晶報上有人舉孟子『天油然作雲，沛然下雨，則苗勃然興之矣』一句，以為『興』是內動詞，不可有『之』字作止詞。　這個例很可為林先生解嘲。　這一類的例，使學生批評，可以增長文法的興趣，可以免去文法的錯誤。

次講作文。

(1) 應該多做翻譯，翻白話作古文，翻古文作白話文。　翻譯的用處最大：

(一)練習文法的應用。　例如講動詞的止詞時，可分學生翻譯『己所不欲，勿施於人，』『無所不能，』『他什麼都不懂』……等句，使他們懂得止詞的

位置有種種不同的教法。（二）譯長篇可使學生練習有材料的文字。做文最忌沒有話說。翻譯現成的長篇，先有材料作底子，再講究怎樣說法，便容易了。

(2) 若是出題目做的文章，應注意幾點：（一）最好是令學生自己出題目，（二）千萬不可出空泛或抽象的題目，（三）題目的要件是第一要能引起學生的興味，第二要能引學生去搜集材料，第三要能使學生運用已有的經驗學識。

(3) 學生平日做的筆記，雜誌文章，長篇通信，都可以代替課藝。教員應該極力鼓勵學生寫長信，作有系統的筆記，自由發表意見。這些著作往往比敷衍的課藝高無數倍；往往有許多學生平日不能做一百字的漢武帝論，却能做幾千字的白話通信。這種事實應該使做教員的人起一點自責的覺悟！

(4) 作文的時間不可多，至多二週一次。作文都該拿下堂去做。

(5) 改文章時，應該根據文法。 合文法的才是通，不合文法的便是不通。每改一句，須指出根據那一條文法通則。 例如有學生做了『而方姚卒不之踣，』我圈去『之』字，須說明『之』字何以不通。 又如學生做了『客好何？』我改爲『客何好？』或『客好何物？』也須說明古文何以不可說『客好何。』

(6) 千萬不可整篇塗去，由教員重作。 如有內容論理上的錯誤，可由教員批出，但不可代做。

七、結論

我這篇『中學國文的教授』完全是理想的。 一個人的理想自然是有限的，但我希望現在和將來的中學教育家肯給我一個試驗的機會，使我這個理想的計畫隨時得用試驗來證明那一部分可行，那一部分不可行，那一部分應該修正。 沒有試驗的主觀批評是

不能使我心服的。

我演說之後，有許多人議論我的主張，他們都以爲我對於中學生的期望太高了。有人說：『若照胡適之的計畫，現在高等師範國文部的畢業生還得重進高等小學去讀書呢！』這話固然是太過，但我深信我對於中學生的國文程度的希望，並不算太高。從國民學校到中學畢業是整整的十一年。十一年的國文教育，若不能做到我所期望的程度，那便是中國教育的大失敗！

九年，三月二十四日。北京。

國語講習所同學錄序

民國九年，教育部命令從本年秋季始業起，國民學校的一二年級都改用國語。又令：「凡照舊制編輯之國民學校國文教科書，其供第一第二兩學年用者，一律作廢。第三學年用書，准用至民國十年為止。第四學年用書，准用至民國十一年為止。」這就是說：民國十一年以後，國民學校一律都要改用國語了。依這例推下去，到了民國十四年，高等小學的教科書也都已改成國語了。

這個命令是幾十年來第一件大事。他的影響和結果，我們現在很難預先計算。但我們可以說：這一道命令把中國教育的革新至少提早了二十年。

現在有許多人很怪教育部太鹵莽了，不應該這麼早就行這樣重要的一種大改革。這些人的意思並不是反對國語，不過他們總覺得教育部應該先定國語的標準和進行的手

種，然後可以逐漸推行。例如最近某雜誌說：

　　教育部應定個標準，頒布全國。怎樣是文，怎樣是語，那個是文體絕對不用的，那個是語體絕對不用的，把他區別出來。國語文法，國語語法，國語字典，國語詞典應該怎樣編法？發音學是怎樣講？言語學是怎樣講？自己還沒有指導人家，空空洞洞登個廣告，叫人家把著作物送去審查，憑著極少數人的眼光來批評他，卻沒有怎樣（當作什麼？）辦法發表出來。種種手續沒有定妥，就把學校的國文科改掉。這不是『坐在黃鶴樓上看翻船』的主義麼？

這種批評，初看了很像有理，其實是錯的。國語的標準決不是教育部定得出來的，也決不是少數研究國語的團體定得出來的，更不是在一個短時內定得出來的。我們如果考察歐洲近世各國國語的歷史，我們應該知道沒有一種國語是先定了標準纔發生的；沒有一國不是先有了國語，然後有所謂『標準』的。凡是國語的發生，必是先有了一種方言比較的通行最遠，比較的產生了最多的活文學，可以採用作國語的中堅分子；這個中堅

分子的方言，逐漸推行出去，隨時吸收各地方言的特別貢獻，同時便逐漸變換各地的土話：道便是國語的成立。有了國語，有了國語的文學，然後有些學者起來研究這種國語的文法，發音法，等等；然後有字典，詞典，文典，言語學，等等出來，這纔是國語標準的成立。（參看我的「建設的文學革命論」）

我們現在提倡的國語，也有一個中堅分子。這個中堅分子就是從東三省到四川雲南貴州，從長城到長江流域，最通行的一種大同小異的普通話。這種普通話在這七八百年中已產生了一些有價值的文學，已成了通俗文學——從水滸傳，西遊記，直到老殘遊記——的利器。他的勢力，借着小說和戲曲的力量，加上官場和商人的需要，早已侵入那些在國語區域以外的許多地方了。（我的國語大半是在上海學校裏學的，一小半是白話小說教我的，還有一小部分是在上海戲園裏聽得來的。）現在把這種已很通行又已產生文學的普通話認爲國語，推行出去，使他成爲全國學校教科書的用語，使他成爲全國報紙雜誌的文字，使他成爲現代和將來的文學用語：——這是建立國語的唯一方法。

推行國語就是定國語標準的第一步。古人說，「未有學養子而後嫁者也。」這話初看了，好像很滑稽，其實是很有理的。我們很可以說：「決沒有先定了國語標準而後採用國語的。」嫁了自然會養兒子，有了國語，自然會有國語標準。若等到教育部定出了標準的時候方才敢說國語，方才敢做國語文字，不要說十年二十年，只怕等到二三百年後，還沒有國語成立的希望哩！

現在那些唱高調的批評家見了一篇「文不文，白不白」的文章，就要皺眉；見了一篇「南不南，北不北」的文章，就要搖頭。他們說：「沒有標準，那有國語呢？」

我要忠告他們：「請你們不要搖頭。你要想學官話，千萬不要怕說藍青官話。你不經過藍青官話，如何能說純青官話呢？你要想用國語，千萬不要怕南腔北調的國語。你不經過南腔北調的國語，如何能有中華民國的真正國語呢？」

我再進一步，忠告這些唱高調的批評家：「卽使教育部今天就能定下一種標準的國語，我可以預料你還是先須經過你的藍青國語，你還是先須經過你的南腔北調的國語，然

徒慢慢的學到你的標準國語。 總而言之，先定國語，將來自然有國語標準。」

今年四月，教育部召集各省有志研究國語的人，在北京辦了一個國語講習所。 我也在這裏面講演了十幾次。 現在國語講習所的諸君將要畢業了，他們刻了一本同學錄，要我做一篇序。 我想諸君是第一次傳播國語的先鋒，這回回各省去，負的責任很大。 我們對於諸君的臨別贈言，沒有別的，只是前面說的這一點意思。 總括一句話：「推行國語便是定國語標準的唯一方法；等到定了標準再推行國語，是不可能的事。」

九，五，十七。